III Narration

§ 10 Filmisches Erzählen

Vor dem ausführlichen Blick auf spezifische Formen und Funktionen eines *seriellen* Erzählens sollen zunächst einleitend einige ausgewählte Aspekte des filmischen Erzählens generell beleuchtet werden.

§ 10.1 Erzählen im Medium Film

Die Fernsehserie ist im Medium Film beheimatet und teilt sich dadurch die zentralen medienspezifischen Eigenheiten – wenn sie auch durch ihre serielle Organisation (→ § 16) anders funktioniert bzw. im Vergleich zu einem Kinofilm unterschiedlich aufgebaut ist. Aufgrund des gleichen Ausgangsmediums, kann prinzipiell auf filmanalytische Ansätze und Termini zurückgegriffen werden, sodass der Aspekt der Narration allgemein nun auf lediglich wenige ausgewählte Merkmale reduziert werden soll, um den Fokus in der Folge auf die Besonderheiten des *seriellen* Erzählens zu legen.

Zum filmischen Erzählen generell liegen inzwischen verschiedene theoretische Ansätze vor, auf die an dieser Stelle zurückgegriffen werden kann. Im Mittelpunkt steht dabei die ***mehrschichtige Informationsvergabe*** des (audiovisuellen) Mediums Film, die sich aus ***Bild*** (Kamera und Schnitt), ***Ton*** (Dialoge und Geräusche während der Aufnahme) und ***Musik*** (eingespielter Sound oder Off-Stimme) zusammensetzt. Das Verhältnis dieser drei zentralen Instanzen untereinander kann sehr unterschiedlich sein und ist für den jeweiligen Film zu bewerten, jedoch zeigt sich gerade am Beispiel von Kamera und Musik, wie ‚manipulativ' ein Film erzählen kann: Der Rezipient ‚sieht' lediglich, was die Kamera filmt und ist von deren Perspektive abhängig, was durch den Schnitt nochmals zugespitzt wird; ebenso kann Musik, die lediglich vom Zuschauer (und damit extradiegetisch und nicht etwa gleichzeitig in der Filmwelt) gehört wird, die Stimmung und die Atmosphäre stark beeinflussen.

Fallbeispiel: *Ocean's Twelve*

Das Beispiel des Hollywood-Blockbusters **Ocean's Twelve** (2004) von Regisseur Steven Soderbergh kann dies exempla-

risch verdeutlichen: Der Rezipient folgt dem zum Scheitern verurteilten Kunstdiebstahl, wobei die Perspektive stark eingeschränkt ist. Wie sich erst am Ende des Films in dessen Auflösung herausstellt, hat der Raub tatsächlich schon längst stattgefunden, sodass der Blickwinkel des Zuschauers in einem perfiden Spiel der Diebesbande eingeschränkt wurde – durchaus nicht untypisch für Heist-Filme (vgl. Kriesch 2014: 51ff.).

Filmnarratologie

Diesem (teils komplizierten aber hoch spannenden) Verhältnis einer visuellen und einer sprachlichen Erzählinstanz widmet sich der Forschungsbereich der ***Filmnarratologie***. Ansätze wie der **cinematic narrator** von Seymour Chatman (vgl. Chatman 1990) sind stark von der literaturwissenschaftlichen Erzählforschung geprägt und kommen teilweise schnell an ihre Grenzen. Daher erscheint ein differenzierender Ansatz, der diese narrative Instanz in zwei separate Einheiten aufteilt, sinnvoll:

> Im Zusammenspiel der ‚zeigenden' visuellen Erzählinstanz mit den fakultativen ‚erzählenden' sprachlichen Erzählinstanzen (technisch als Voice-over oder auf Schrifttafeln oder Textinserts realisiert) können hochkomplexe ‚Erzählsituationen' entstehen. (Kuhn 2011: 85)

Präsentationskanäle

Dieses Modell ist eine hilfreiche Erweiterung, spricht allerdings von einem ‚impliziten Autor', der die beiden Erzählinstanzen ‚einsetzt' (vgl. ebd.: 86). Etwas trennschärfer wäre ein Modell, in dem ein *cinematic narrator* ***zwei Präsentationskanäle*** zur Verfügung hat, die unterschiedlich gewichtet werden können (vgl. Neusüß 2014: 174f.).

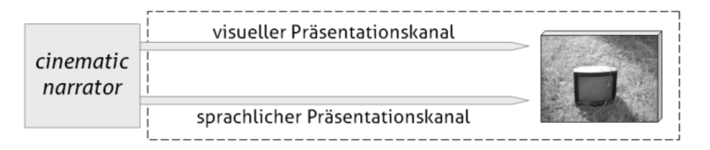


Abb. 10: Modell des *cinematic narrator* (nach Kuhn und Neusüß)

Der ***visuelle Präsentationskanal (VP)*** umfasst damit Kamera und Schnitt sowie den von der Kamera eingefangenen Ton (Dialoge und Geräusche); der ***sprachliche Präsentationskanal (SP)*** ist für ein *voice-over* (→ **§ 10.3a**), Texteinblendungen sowie extern eingefügte Musik, die nicht Bestandteil der Filmwelt ist, zuständig.

Verhältnis der Kanäle

Vereinfacht kann sich der *cinematic narrator* nun als die Mischung aus einem Wagenlenker und einem Dirigenten vorgestellt werden, der die beiden Präsentationskanäle steuert. Nor-

malerweise unterstützen visueller und sprachlicher Präsentationskanal die Erzählung (*VP = SP*), indem beide gleichberechtigt ihren Teil zur Geschichte beitragen, doch – wie so häufig – sind gerade Abweichungen und Ausnahmen von besonderem Interesse. Dabei sind drei Szenarien denkbar:

1. *VP < SP*: Die Serie *How I Met Your Mother* (2005–2014) arbeitet stark mit Analepsen (→ **§ 10.4a**), die – zumeist mehrfach verschachtelt – visuell präsentiert werden. In der Episode „The Sexless Innkeeper" (S5.04) leiten die Figuren Ted und Barney jeweils eine (viktorianisch-stilisierte) Rückblende ein und kommentieren diese (in Form einer Ballade) mit einem *voice-over* (→ **§ 10.3a**). Entsprechen solche eingefügten Analepsen allerdings sonst formal dem ‚regulären' Erzählstrang, wird der (zum visuellen Präsentationskanal gehörige) Dialog nun allerdings vollständig vom *voice-over*-Erzähler übernommen. Damit verändert der *cinematic narrator* den Schwerpunkt zugunsten des SP – schließlich werden die Figuren innerhalb der Rückblende zwar (visuell) gezeigt, haben aber keine eigene Stimme –, indem Barney (08:40 min.) und Ted (19:59 min.) jeweils (mit verstellter Stimme) beide Dialogpartien übernehmen.
2. *VP > SP*: Die Pilotfolge der HBO-Serie *The Sopranos* (1999–2007), die an späterer Stelle (→ **§ 10.4a**) noch ausführlicher in den Blick rückt, soll exemplarisch die Dominanz des visuellen über den sprachlichen Präsentationskanal zeigen. Der Mafia-Boss Tony Soprano berichtet einer Psychologin vom Tag seines Zusammenbruchs; diese Analepsen werden für den Zuschauer filmisch visualisiert und durch ein *voice-over* Tonys ergänzt. Doch als der Mafioso im Rückblick eine Geldforderung eintreibt (der säumige Schuldner wird gejagt, mit dem Auto angefahren und verprügelt), fasst Tony dies der Psychologin gegenüber verkürzt zusammen: „We had coffee." (10:07 min.) Durch die offensichtliche Diskrepanz zwischen *voice-over* (→ **§ 10.3a**) und den gezeigten Bildern, scheint es aus der Sicht des Rezipienten nun allerdings, als würde der VP die Figur gegenüber dem Zuschauer verraten, da sie klar über die Informationsvergabe des SP hinausgeht.
3. *VP ≠ SP*: Dominierte bisher eine der beiden Präsentationskanäle über den anderen, kommt es in seltenen Fällen sogar zu einem offenen Konflikt. So erscheint in der *Simpsons*-Episode „Mr. Spritz Goes to Washington" (S14.14) eine Werbeeinblendung für die Fox-Sendung *Joe Millionaire* am unteren Bildschirmrand, bestehend aus einem Schriftzug und miniaturisierten Personen. Dieses (eigentlich ja nur für

die Zuschauer sichtbare) Textinsert wird auch von Homer wahrgenommen (01:02 min.), der die Einblendung plötzlich isst, dann aber angeekelt wieder ausspuckt (01:14 min.). Diese metaleptische Durchbrechung der Erzählebenen ist damit gleichzeitig auch ein Konflikt zwischen den Präsentationskanälen. So wird beispielsweise in der *Family Guy*-Episode „Movin' Out (Brian's Song)“ (S6.02) – bezeichnenderweise mitten in einem Streitgespräch zwischen Peter, Lois und Brian über einen ehrlichen Umgang mit Frauen – ein Schriftband mit der miniaturisierten Figur Marge Simpson (06:19 min.) als Hinweis auf die Serie *The Simpsons* („Sunday's on Fox“) eingeblendet; plötzlich erscheint ein ebenfalls verkleinerter Glenn Quagmire, fällt über Marge her und verfolgt sie mit heruntergelassener Hose über den Bildschirm. Kurz darauf tauchen beide Miniaturfiguren wieder am unteren Bildschirmrand auf (Marge: „I gotta say, that was fantastic.“), unterbrechen zunächst das Gespräch zwischen Peter, Lois und Brian (06:45 min.) und schließlich sogar die Haupthandlung selbst, als Glenn gemeinsam mit Marge im Haus der Simpsons ist (06:56 min.) und – von Homer entdeckt – die Familie der Konkurrenzserie erschießt.

Diese ausgewählten Fallbeispiele sind durchaus als eher ‚spielerisch' zu beschreiben, sodass die Diskrepanzen und Konflikte zwischen den Präsentationskanälen keinesfalls die erzählerische ‚Hoheit' des *cinematic narrator* unterlaufen, sondern jeweils eher zur Erzeugung von Humor dienen.

‚Narrative Spielwiese'

Dadurch verwundert es andererseits kaum, dass Fernsehserien in den vergangenen Jahren als ***‚narrative Spielwiese'*** und Experimentierfeld wahrgenommen wurden, die nicht nur auf inhaltlicher Ebene (drastische und sozialkritische Themen, Antihelden etc.), sondern auch formal die Grenzen des Mediums (→ § 17) wie auch des Erzählens generell ausreizen – und daher namhafte Hollywood-Schauerspieler oder Regisseure anziehen. So drehte beispielsweise Martin Scorsese (→ § 4.3) die Pilotfolge (S1.01) von *Boardwalk Empire* (2010–2014) mit einem Budget von fast 20 Millionen US-Dollar, und Michael Mann übernahm die Regie des Piloten (S1.01) von *Luck* (2011–2012), während für die Netflix-Produktion *House of Cards* (seit 2013) unter anderem David Fincher (S1.01, S1.02), James Foley (u.a. S1.03, S2.03), Joel Schumacher (S1.05, S1.06) oder Jodie Foster (S2.09) auf dem Regiestuhl saßen.

„Kinoästhetik“

Denn gleichzeitig ist in den vergangenen Jahren eine immer stärkere Anlehnung der Fernsehserie an das Kino zu beobachten, nicht zuletzt auch filmästhetisch: Während den Hollywood-

Studios eine Flucht in risikolose Fortsetzungen vorgeworfen wird (vgl. etwa Rehfeld 2011; Elberse 2013: 51f.), entstehen monumentale und bildgewaltige Formate wie *Marco Polo* (seit 2014), dessen erste Staffel immerhin gut 90 Millionen US-Dollar kostete, oder die Serie *Game of Thrones*, die seit 2011 als Superlativ auf HBO läuft. Solche Formate können längst mit dem Begriff der ***„Kinoästhetik"*** umschrieben werden (vgl. Jahn-Sudmann/Starre 2013: 114). Schließlich zeigt sich an diesen gewaltigen und aufwändigen Produktionen der Einfluss des Kinofilms mit einer regelrechten Annäherung an einen gewissen Hollywood-Stil sowohl durch die Produktionsbedingungen (Budget, Cast und Crew) als auch durch Narration und Ästhetik.

„MTV-Ästhetik"

Doch auch die Fernsehserien der vergangenen Jahrzehnte haben eine eigene Ästhetik herausgebildet, die wiederum andererseits den Hollywood-Film beeinflusst. Prägnantestes Beispiel dafür dürfte wohl die sogenannte ***„MTV-Ästhetik"*** sein (vgl. Bignell/Orlebar 2005: 159ff.), die auf den Stil (Gestaltung, Aufnahme, Schnitt) von Videoclips zurückgeht und beispielsweise in der Showtime-Produktion *Californication* (2007–2014), aber auch in Ansätzen zuvor in der Serie *Miami Vice*, die von 1984 bis 1989 auf NBC lief (vgl. Fiske 2011: 113), zu finden ist.

§ 10.2 Fokalisierung und Perspektivierung

Ein zentraler Aspekt der Narratologie sind ***Fokalisierung und Perspektivierung***; in literarischen Werken ist dies relativ einfach mit den Fragen zu fassen: ***‚Wer sieht?'*** und ***‚Wer spricht?'*** Komplizierter wird es beim Medium Film, da die Kameraperspektive ja zumeist quasi ‚neutral' und keiner bestimmten Figur zuzuordnen ist; ebenfalls ist es eher schwierig, Innensicht in eine Person zu erhalten und deren Gedanken und Gefühle auszudrücken.

Fallbeispiel: *Lost*

Um diese narrativen Kategorien zu verdeutlichen, hilft ein Blick auf den ersten Teil der Pilotfolge (S1.01) der Serie Lost (2004–2010). Nach einem Flugzeugabsturz auf einer einsamen Insel im Südpazifik haben ungefähr 50 Passagiere überlebt, darunter der Arzt Jack, die junge Kate, die schwangere Claire und der übergewichtige Hurley. Ein Blick auf die Pilotfolge (→ § 14.1) ist nun aus zwei Gründen besonders spannend: Einerseits muss der Rezipient in die Ausgangssituation eingeführt und möglichst bereits mit den zentralen Charakteren vertraut gemacht werden, andererseits ist die Wahl der narrati-

ven Schwerpunktsetzung bei solch einer Menge an Figuren dann auch zwangsläufig wegweisend für den weiteren Verlauf der Serie. Grob gesehen ist die Episode in drei Ebenen aufgeteilt: Zunächst der Fokus auf Jack, der gleich noch detailliert in den Blick genommen wird, dann (in Abb. 11 gräulich markierte) Massenszenen, die zwischen etwa zehn Personen wechseln, und schließlich nach einem *fade to black* (→ **§ 15.3**) das erste ‚Abenteuer' der Serie, als Jack, Kate und Charlie zur Suche nach weiteren Flugzeugteilen in den Wald aufbrechen.

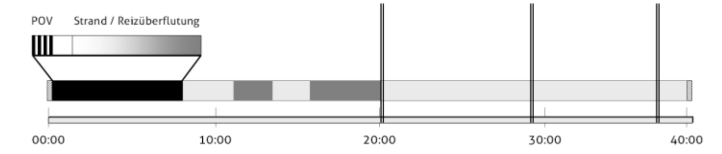
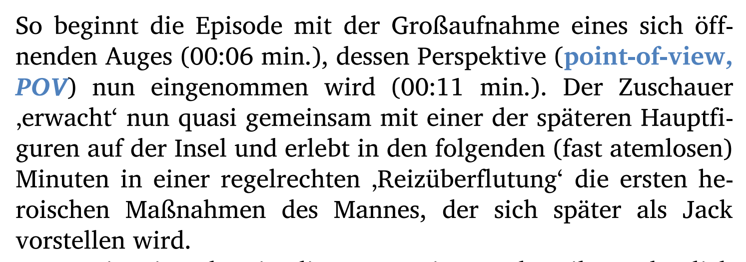


Abb. 11: Schematischer Aufbau der Pilotfolge (S1.01) von *Lost*



Szenenblatt 1



So beginnt die Episode mit der Großaufnahme eines sich öffnenden Auges (00:06 min.), dessen Perspektive (**point-of-view, *POV***) nun eingenommen wird (00:11 min.). Der Zuschauer ‚erwacht' nun quasi gemeinsam mit einer der späteren Hauptfiguren auf der Insel und erlebt in den folgenden (fast atemlosen) Minuten in einer regelrechten ‚Reizüberflutung' die ersten heroischen Maßnahmen des Mannes, der sich später als Jack vorstellen wird.

Damit zeigen bereits die ersten Minuten des Piloten deutlich den Fokus der Handlung und Informationsvermittlung: Der Zuschauer ist dabei, als Jack aus der Ohnmacht erwacht, und nimmt sogar seinen Blickwinkel (*point-of-view*) ein, beobachtet sein selbstloses und heldenhaftes Eingreifen und begleitet ihn schließlich (gemeinsam mit Kate und Charlie) auf dem Weg in den Urwald, um dort nach Überresten des Cockpits zu suchen. Somit ‚ragt' Jack aus der Menge der Absturzopfer zwangsläufig hervor und wird dem Zuschauer von Beginn an als Bezugsperson präsentiert (vgl. Neusüß 2014: 175); dies wird sich auch im zweiten Teil der Pilotfolge (S1.02) und den folgenden Episoden fortsetzen, auch wenn nun andere Gestrandete (vorwiegend durch analeptische *flashbacks* (→ **§ 10.4a**) auf ihre Vergangenheit) wie Charlie, Kate oder Mr. Locke in den Fokus rücken.

§ 10.3 Stimme

In der literaturwissenschaftlichen Erzählforschung ist die Kategorie der ***Stimme*** vor allem mit der Frage nach der narrativen

Instanz des Textes (Ort und Zeitpunkt des Erzählens, Verhältnis zwischen Erzähler und Geschehen) verbunden. Auch diese Fragen sind im filmischen Erzählen eher kompliziert zu beantworten, da der *cinematic narrator* (→ § 10.1), erstens, zwei Präsentationskanäle verwaltet, die – wie zuvor gesehen – unterschiedlich gewichtet sein können. Zweitens entsteht die ‚Stimme' im Medium Film ja vorwiegend durch Dialoge, was allerdings noch keine Aussagen über die generelle Erzählsituation zulässt.

(a) Voice-Over

Anders hingegen der Sonderfall des *voice-over*-Erzählers, dessen narratives Potential ein Blick auf die Pilotfolge der ABC-Serie **Desperate Housewives** (2004–2012) verdeutlichen kann: Die Episode (S1.01) beginnt mit dem Rückblick einer Hausfrau aus der Wisteria Lane – den sie selbst aus dem Hintergrund (*voice-over*) erzählt: „My name is Mary Alice Young. When you read this morning's paper, you may come across an article about the unusual day I had last week." (00:21) In einer kurzen und vom Intro (→ § 16.4) abgeschlossenen Sequenz (in Abb. 12 schwarz markiert) berichtet sie, von den entsprechenden Aufnahmen untermalt, über ihren eigenen Selbstmord, der ihre Freundinnen Lynette (L), Gabrielle (G), Bree (B) und Susan (S) überraschte wie schockierte.

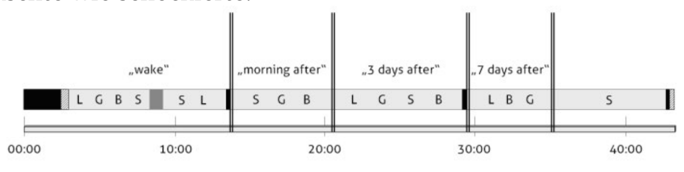


Abb. 12: Schematischer Aufbau der Pilotfolge (S1.01) von *Desperate Housewives*

Fallbeispiel: *Desperate Housewives*

Die restliche Episode ist in vier Zeitebenen unterteilt: Die Totenwache („wake"), der Tag danach, drei Tage später und schließlich eine Woche später. Jede dieser Episoden wiederum erzählt das Alltags- und Familienleben der vier Freundinnen/ Nachbarinnen nach dem Verlust von Mary Alice weiter, stets durch das *voice-over* der Verstorbenen unterlegt, die kommentierend und die Handlungsstränge ordnend eingreift. Dabei erfolgen sowohl Andeutungen auf die Zukunft (→ § 10.4b) als auch gezielte Rückblicke (→ § 10.4a) in die Vergangenheit der Figuren, und offensichtlich hat die Erzählerin sogar Zugang zu den Gedanken ihrer Freundinnen, wie eine (in Abb. 12 grau markierte) Erinnerung der Figur Susan zeigt (vgl. 08:32 min.).

In der Literaturwissenschaft würde hierbei von einem allwissenden heterodiegetischen Erzähler gesprochen werden, der ebenso einen absoluten Überblick über die Textwelt wie auch Innensicht in die Figuren hat, selbst aber nicht (mehr) der Textwelt angehört. Im Medium des Films ist eine solche narrative Vermittlung aufgrund der medienspezifischen ‚Bildlastigkeit' natürlich eher schwierig umzusetzen, sodass gerade das Beispiel des *voice-overs* einen spannenden Sonderfall darstellt, der einer allwissenden Instanz in literarischen Texten wohl am nächsten kommt. Auch manche Kinofilme nutzen dieses Erzählmittel – dann zumeist als rückblickende Lebensbeichte (etwa in Billy Wilders *Sunset Blvd* (1950) oder Brian De Palmas *Carlito's Way* (1993)), seltener als eine tatsächlich die Handlung einordnende Erzählstimme, die außerhalb der Filmwelt steht (wie beispielsweise in Woody Allens *Vicky Cristina Barcelona* (2008) und *You Will Meet a Tall Dark Stranger* (2010)).

Allwissende Beobachterin

In *Desperate Housewives* scheint Mary Alice Young eine Mischung aus diesen Formen darzustellen – einerseits stellen ihr (Ab-)Leben wie auch ihre Familiengeschichte den Textmotor dar und werden auch immer wieder aufgegriffen, andererseits scheint sie regelrecht über der Wisteria Lane zu schweben, von dort aus Zugang in die Häuser und Figuren zu haben und durch ihre ordnenden Eingriffe die Erzählung für den Zuschauer überhaupt erst zu ermöglichen (vgl. Cuntz-Leng 2014: 184f.; Jermyn 2006: 174ff.) – und so ist es ebenfalls Mary Alice Young, die ab der zweiten Folge (S1.02) das „Previously on Desperate Housewives" spricht und damit auch die paratextuelle Erzählmacht (→ **§ 16.6**) innehat.

Die Pilotfolge der Serie *Desperate Housewives* ist damit eine narrativ äußert spannende Episode, schließlich ermöglicht das *voice-over* gerade die (für einen Piloten notwendige) Einführung in Thema und Figuren. Gleichzeitig erfolgt so aber natürlich auch eine dezidierte Zuschauerlenkung, kann die Serie doch durch ein direktes ‚Erzählen' deutlich stärker vermitteln als durch ein reines filmisches ‚Zeigen'. So werden bereits unterschiedlichste Konflikte angerissen und Handlungsstränge eröffnet (Wie geht es mit den Freundinnen und deren Familien weiter?, Wer ist der geheimnisvolle Mike?, Was hat es mit dem Brief auf sich?, Nach welchem Geheimnis gräbt Marys Witwer?, Wird der vergessene Messbecher im Brandhaus gefunden? usw.), und es dürfte kaum überraschen, dass die Pilotepisode (→ **§ 14.1**) ein äußerst erfolgreicher Beginn der Serie war.

voice-over in *Scrubs*

Desperate Housewives gehört sicherlich zu den bekanntesten Beispielen eines *voice-over*-Erzählers, der durchgängig präsent ist, wenn es auch im Verlauf der Serie kurzzeitige Wechsel gibt

– etwa, wenn die Episode „My Husband, the Pig" (S3.16) aus der Sicht von Rex van de Kamp (Brees inzwischen verstorbenem (S1.23) Ehemann) erzählt wird. Zu den weiteren Formaten, in denen das *voice-over*-Erzählen eine durchgehende Rolle spielt, zählt beispielsweise die Krankenhausserie **Scrubs** (2001–2010). Dort ist es Assistenzarzt Dr. John (J.D.) Dorian, aus dessen Fokus die Erzählung zu entspringen scheint, auch wenn jede Episode Szenen enthält, bei der er nicht anwesend ist. Gleichzeitig springen auch hier vereinzelt andere Charaktere ein, aus deren Perspektive dann eine bestimmte Serienfolge erzählt wird; diese Abweichung (durchschnittlich einmal pro Staffel) wird dann bereits im Episodentitel (→ **§ 16.3b**) kenntlich gemacht.

(b) Logbuch

Fallbeispiel: *Star Trek*

Eine Sonderform des *voice-over*-Erzählers stellen die Einträge in das Logbuch dar, denen beispielsweise eine starke formale Funktion in den **Star Trek**-Formaten zukommt (vgl. Bignell 2013: 106f.). Hier ist es zumeist der diensthabende Kapitän des Raumschiffes, der (in der Regel zu Beginn und am Ende der Episode) die Reiseroute vermerkt oder Ereignisse zusammenfasst und somit räumlich und zeitlich verortet – so etwa Captain Jean-Luc Picard in der Pilotfolge (→ **§ 14.1**) der Serie *Star Trek: The Next Generation* (1987–1994), „Encounter at Farpoint" (S1.01):

> Captain's log, Stardate 41153.7. Our destination is Planet Deneb IV, beyond which lies the great unexplored mass of the galaxy. My orders are to examine Farpoint, a starbase built there by the inhabitants of that world. Meanwhile I'm becoming better acquainted with my new command – this Galaxy-class USS Enterprise. I'm still somewhat in awe of its size and complexity. As for my crew, we are short in several key positions, most notably a first officer, but I'm informed that a highly experienced man, one Commander William T. Riker will be waiting to join the ship at our Deneb IV destination.

(c) Durch die Wand ...

Wendet sich eine Figur in einem Theaterstück an das Publikum und spricht dieses sogar an, ist dies natürlich ein ‚Verstoß' gegen die Illusion des Schauspiels und den ‚Fiktionspakt' des Stückes. Dieses sogenannte ***Durchbrechen der ‚vierten Wand'*** (nämlich der zum Publikum hin) stellt einen weiteren Sonderfall dar, der sich in Fernsehserien allerdings verhältnismäßig selten findet – nicht zuletzt wohl auch, da ein solcher Bruch

zwangsläufig Folgen für die Rezeption hat bzw. nicht bei jedem Serienformat angemessen scheint. Durchbricht eine Comedy-Status Quo-Serie (→ § 12.1) wie *Family Guy* (seit 1999), die ohnehin stark metareflexiv erzählt, die vierte Wand – etwa wenn Peter Griffin sich am Ende der Episode „Fox-y Lady" (S7.10) an den Zuschauer wendet –, passt dies in das Konzept der Serie. Doch wäre es sicherlich kaum vorstellbar, wenn Walter White in *Breaking Bad* (2008–2013) den Rezipienten auf dem heimischen Sofa ansprechen und damit eine gewisse Verbindung aufbauen würde.

Fallbeispiel: *House of Cards*

Dennoch gibt es mit der Netflix-Produktion **House of Cards** (seit 2013) eine Serie aus der Riege des vielbeschworenen „Quality TV" (→ § 9), die exzessiv mit dieser narrativen Technik spielt. Bereits nach wenigen Sekunden spricht der skrupellose Politiker Frank Underwood den Zuschauer der Pilotfolge, „Chapter 1" (S1.01), direkt an; gerade hat er den Nachbarshund, der kurz zuvor von einem Auto angefahren wurde, von seinen Schmerzen ‚erlöst', als er (zunächst könnte man es noch für ein Selbstgespräch halten) in die Kamera blickt: „I have no patience for useless things." (00:55 min.)


Szenenblatt 2

In der folgenden Sequenz führt Underwood den Zuschauer durch den Raum und stellt ihm die zentralen Figuren vor (02:01 min.) – fast so, als wäre der Rezipient tatsächlich als Person bei der Silvesterfeier anwesend: „Welcome to Washington." (03:15 min.) Und so sind diese direkt adressierten und die ‚vierte Wand' durchbrechenden Anreden an den Zuschauer natürlich ‚intimer' als ein *voice-over* (→ § 10.3a), allerdings auch gefährlicher – schließlich wird der dadurch ‚manipulierte' Zuschauer zum Mitwisser und später zum regelrechten Mittäter (vgl. Landau 2015: 29f.). Dass der intrigierende Underwood damit wirklich Kontrolle ausübt, wird zu Beginn der zweiten Staffel deutlich, als er (nachdem er sich einige Zeit nicht mehr auf diese Weise gemeldet hatte) am Ende der Episode „Chapter 14" (S2.01) unvermittelt direkt in die Kamera blickt: „Did you think I'd forgotten you? Perhaps you hoped I had. […] Welcome back." (46:18 min.) Somit passt das Durchbrechen der ‚vierten Wand' durchaus zur machthungrigen Figur Underwood und ohnehin zu einer Serie, die stark mit ihrer eigenen ‚Theatralität' (nicht zuletzt durch eine gewisse Nähe zu den Dramen Shakespeares) spielt.

(d) Laugh Track

Ein anderer theatraler Aspekt ist der sogenannte **laugh track** – das Konservenlachen in Comedy-Formaten. Wurden frühe Familienserien tatsächlich fast ausschließlich vor einem Publikum

aufgezeichnet, ging man ab den 1950er Jahren zunehmend dazu über, Lachgeräusche einzuspielen, um die Illusion von Theatralität zu erzeugen, fast als säße der Zuschauer mitten im Publikum (vgl. Mintz 1985: 114f.; Mills 2009: 103ff.). Der Fernsehzuschauer soll dadurch ebenso zum Mitlachen ‚animiert' werden, wobei der *laugh track* im Falle der Kriegs-Serie *M*A*S*H* (1972–1983) wohl tatsächlich nicht zuletzt als ‚Anleitung' eingesetzt wurde, an welchen Stellen der Rezipient lachen kann bzw. soll (vgl. Mills 2009: 105).

Aktuelle Sitcoms

Im Bereich der Sitcom lassen sich in den vergangenen Jahren zwei Entwicklungen ausmachen: Einerseits werden inzwischen wieder mehr Formate vor Publikum aufgezeichnet (so etwa auch *The Big Bang Theory* (seit 2007) in den kalifornischen Burbank Studios). Andererseits verzichten einige Sitcoms explizit auf den *laugh track* (so etwa die erfolgreiche Serie *The Office*, die von 2001 bis 2003 von der BBC ausgestrahlt wurde und verschiedene internationale ‚Ableger' erhielt), wohl nicht zuletzt auch, um sich formal stärker dem „Quality Television" (→ § 9) anzunähern, das Sitcoms ja quasi vollständig ignoriert (vgl. Pankratz 2015).

§ 10.4 Zeit

Die ***Zeit*** ist die wichtigste Ressource einer Fernsehserie – im Gegensatz zu (seriellen) Werken der bildenden Kunst, deren Mehrteiligkeit vorwiegend durch eine räumliche Anordnung erfasst werden kann (auch wenn es dort natürlich auch Zeit braucht, diese abzuschreiten). Gleichzeitig ist die Laufzeit einer Serie auch deren größter Unterschied zum Film, der zwar im gleichen Medium eine Geschichte erzählt, dafür aber in aller Regel ja lediglich einen Bruchteil der Lauflänge einer Serie hat.

Auch in der Narratologie spielt die Zeit eine wichtige Rolle – hier geht es beispielsweise um das Verhältnis zwischen erzählter Zeit und Erzählzeit (Zeitdauer) wie auch die zeitliche Ordnung des Erzählten.

(a) Analepse

Rückblicke auf vorherige Ereignisse sind äußerst wichtig in und für Fernsehserien, und das aus verschiedenen Gründen: Erstens sind solche ***Analepsen*** (vgl. Martínez/Scheffel 2012: 34ff.) schlicht ein zentraler Aspekt der seriellen Narration, die sich stets zwischen Progression und Wiederholung (→ § 11.3) bewegt, also einerseits die Handlung vorantreibt, andererseits aber immer wieder zurückblickt, um die bisherigen Ereignisse

einzuordnen, neu zu bewerten und sich selbst zu vergewissern. Dies ist natürlich für die Logik der Serie wichtig, schließlich wird so beispielsweise das Handeln von Figuren erklärbar (etwa durch frühere Erfahrungen oder Traumata). Nicht zuletzt wird aber auch der treue Zuschauer belohnt, der sich an ein konkretes Ereignis erinnern kann, das nun mehrere Episoden oder gar Staffeln später wieder aufgegriffen wird und in den Fokus der weiter fortgeschrittenen Handlung rückt.

Fallbeispiel: *The Sopranos*

Ein Beispiel aus der Fernsehserie **The Sopranos** (1999–2007) soll Form und Funktion der Analepse verdeutlichen: Direkt in der Pilotfolge, „The Sopranos" (S1.01), begibt sich der Mafioso Tony Soprano in therapeutische Behandlung zur Psychologin Jennifer Melfi. In ihrem Behandlungszimmer berichtet er rückblickend vom Tag, als er einen Zusammenbruch erlebte und im Garten seines Hauses ohnmächtig wurde.

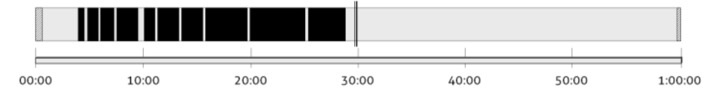


Abb. 13: Schematischer Aufbau der Pilotfolge (S1.01) von *The Sopranos*

In der schematischen Darstellung (Abb. 13) stellen die schwarz markierten Stellen in der ersten Hälfte der Episode Rückblicke aus dem Therapiegespräch mit Melfi dar. Als Tony plötzlich das Zimmer verlässt (29:07 min.) und damit die Psychotherapie (zwischenzeitlich) abbricht, endet wohl auch das analeptische Erzählen, sodass nun alle weiteren Ereignisse (inklusive Tonys zweitem Zusammenbruch oder dem Besuch der Kirche mit seiner Tochter Meadow) in chronologischer Reihenfolge fortgesetzt werden. Auch die beiden weiteren Besuche bei Melfi (31:56 min. und 50:36 min.) scheinen keine weiteren Rückblicke zu beinhalten.

Die Analepsen während der ersten Hälfte der Episode sind aus zwei weiteren Gründen narratologisch sehr interessant: Tonys Erzählung (teilweise als *voice-over*-Dialog mit Melfi) wird dem Zuschauer filmisch präsentiert, doch weichen diese Bilder offensichtlich von Tonis knappem Bericht ab – etwa wenn das ‚Treffen' mit einem Schuldner von der auditiven Erzählinstanz (Tony zu Melfi) schlicht mit „We had coffee." (10:07 min.), von der visuellen Erzählinstanz (Tony zu uns Rezipienten) detailliert als Hetzjagd gezeigt wird, die damit endet, dass der säumige Schuldner mit dem Auto angefahren wird (11:20 min.). Gleichzeitig beinhalten die analeptischen Sequenzen auch dezi-

diert Szenen, bei denen Tony Soprano nicht anwesend war – seine Darstellung und die Dialoge (etwa die Ermordung Emils oder der Streit zwischen Carmela und Meadow) müssen also von ihm ‚imaginiert' und schließlich durch ihn ‚nacherzählt' worden sein.

Auch in anderen Serien und Kontexten spielen Analepsen eine wichtige narrative Rolle, beispielsweise wenn plötzlich einem Gegenstand oder einer Figur aus einer deutlich früheren Episode eine Bedeutung zugemessen wird – Chekhov's Gun (→ **§ 15.4**) – oder, allgemeiner, eine Folge mit dem „Previously on …"-Segment (→ **§ 16.6**) und somit durch einen gezielten Zusammenschnitt von Szenen aus der bisherigen Serie beginnt.

Fallbeispiel: *How I Met Your Mother*

Eine weitere Serie, die stark mit ihrem eigenen analeptischen Erzählen spielt, ist die CBS-Produktion **How I Met Your Mother** (2005–2014) – und das beginnend mit der Ausgangslage: Ted Mosby erzählt im Jahre 2030 als *voice-over* (→ **§ 10.3a**) seinen beiden Kindern vom Alltag im New York City der frühen 2000er Jahre und (zugegebenermaßen eher nebenbei) vom Kennenlernen der Mutter. Teds Erzählung ist hochgradig unzuverlässig und immer wieder durch Brüche und Widersprüche gekennzeichnet. Dabei wird diese staffelübergreifende Rahmengeschichte jedoch im Aufbau vieler Episoden gespiegelt, die mit dem Blick des erzählenden Vaters auf seine Kinder beginnen bzw. enden, während der Hauptteil der Folge dann aus der jeweiligen Binnengeschichte mit unterschiedlichen Erlebnissen und Abenteuern besteht. Dieses klassische Flexi-Narrativ (→ **§ 12.3**) wird (besonders in den frühen Staffeln) durch teils komplex verschachtelte Erzählebenen verkompliziert (vgl. Bobineau 2015: 246f.) – so etwa auch in der Folge „The Playbook" (S5.08), deren Struktur in Abb. 14 schematisch wiedergegeben ist.

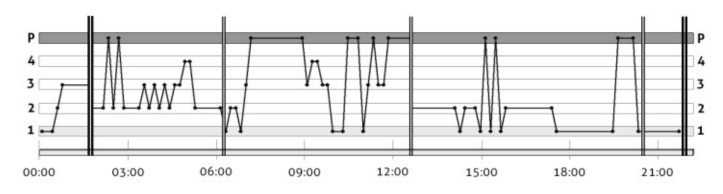


Abb. 14: Schematischer Aufbau der *How I Met Your Mother*-Episode „The Playbook" (S5.08)

Im *cold open* (→ **§ 10.4c**) der Episode erzählt der Ted des Jahres 2030 von der Trennung von Robin und Barney, der nun mittels verschiedener Verkleidungen und Rollen, die er im sogenannten ‚Playbook' niederschreibt, bei Frauen landen

möchte. Neben dem Haupterzählstrang (1) – die Freunde sind wie so häufig im MacLaren's – gibt es insgesamt drei weitere zeitliche Ebenen (2, 3, 4); die ‚Tricks' aus dem Playbook stehen auf einer weiteren Stufe (P) und sind stark stilisiert wiedergegeben (d.h. sie werden etwa durch eine Texttafel eingeleitet und enden mit Barney, der in die Kamera zwinkert).

So ergibt sich, vereinfacht gesprochen, diese Struktur: Die Episode, die rückblickend aus dem Jahre 2030 (und damit ohnehin analeptisch) erzählt wird, ist in ihrer Binnenstruktur durch Rückblicke auf vorherige Ereignisse (und auf dieser Stufe sogar durch weitere Rückblicke) gekennzeichnet, und umfasst sogar noch eine ‚imaginierte' Ebene (Barneys Abenteuer, bei denen der Erzähler Ted ja selbst nicht anwesend war).

(b) Prolepse

Im Gegensatz zur rückblickenden Analepse (→ § 10.4a) handelt es sich bei der ***Prolepse*** dementsprechend um einen anachronischen Vorausblick: Ein zukünftiges Ereignis wird angedeutet, allerdings zumeist dann erst an späterer Stelle ausgeführt (vgl. Martínez/Scheffel 2012: 34ff.). Dieses narrative Mittel eignet sich dadurch ideal zur Spannungserzeugung und somit zur Zuschauerbindung.

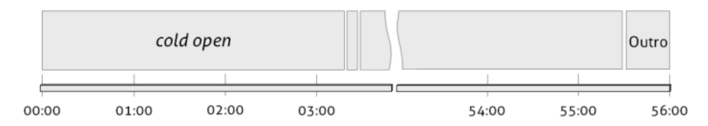


Abb. 15: Schematischer Aufbau der Pilotfolge (S1.01) von *Breaking Bad*

Fallbeispiel: *Breaking Bad*

Ein eindrückliches Beispiel für eine Prolepse ist die erste Episode der Serie **Breaking Bad**: Die Pilotfolge (S1.01) öffnet *in medias res* mit einer offensichtlichen Flucht durch die Wüste von New Mexico; ein Mann steigt aus dem Wohnmobil und spricht einige Abschiedsworte in eine Handkamera (01:51 min.), während das Geräusch von Sirenen anschwillt – nur in Hemd und Unterhose bekleidet, aber mit einer Pistole bewaffnet, wartet er auf die Ankunft der Polizei (03:29 min.).

Nach einem kurzen Intro (→ § 16.4) folgt die Einblendung „three weeks earlier" (04:00 min.), und die Geschichte des krebskranken Chemielehrers Walter White, der Drogen kocht, beginnt. Erst die letzten fünf Minuten der Episode knüpfen wieder an das *cold open* (→ § 10.4c) an und setzen die Handlung fort, die ja bereits nach weniger als vier Minuten vom



Szenenblatt 3

Intro unterbrochen wurde: Nicht die Polizei, sondern die Feuerwehr nähert sich Walter, um einen Buschbrand in der Nähe zu löschen. Als der Löschzug vorbeifährt, verdeckt er die Pistole (51:11 min.), und kann schließlich unbehelligt mit Jesse zurück nach Albuquerque fahren.

Gerade dieses Beispiel zeigt das Potential proleptischen Erzählens für den Spannungsaufbau (vgl. Boyken 2014: 59f.): Der radikale Beginn mitten im Geschehen wirft Fragen auf, die erst am Ende der Episode (immerhin gut fünfzig Minuten später) aufgelöst werden und den Zuschauer so durch eine „dosierte Informationsvergabe" (ebd.: 62) an die Episode binden.

(c) Cold Open

Das **cold open** (auch als ‚Teaser' bekannt) bezeichnet den ‚Vorspann' vor dem Intro (→ **§ 16.4**). Damit wird ein Verfahren gekennzeichnet, dessen primäre Funktion es ist, den Rezipienten mit möglichst großen Teilen der Serieninhalte zu familiarisieren. Hier können also wichtige Figuren der jeweiligen Folge vorgestellt, der *case of the week* (→ **§ 12.3b**) skizziert oder altbekannte Settings evoziert werden. Die Strategie, *in medias res* zu beginnen, dient vorrangig dem Ziel, Rezipienten schon vor der ersten kommerziellen Werbeunterbrechung an die Serie/Folge zu binden.

Prolepse

Ein spannendes Beispiel für ein ***proleptisches*** **cold open** ist die bereits (→ **§ 10.4b**) erwähnte Pilotfolge von *Breaking Bad*. Ohnehin treibt die Serie dieses Konzept über alle fünf Staffeln hinweg regelrecht auf die Spitze: Wird das proleptische *cold open* in der ersten Folge (S1.01) ja noch am Ende der gleichen Episode aufgelöst, beginnt „Live free or Die" (S5.01) mit einem Vorausblick, der endgültig erst in der Final-folge (→ **§ 14.2b**), „Felina" (S5.16) aufgelöst wird – und damit nach mehr als 15 Stunden Laufzeit!

Entwicklung ab den 1960er Jahren

In den frühen 1960ern war das *cold open* noch verhältnismäßig selten, und selbst in Sitcoms wurde es erst zu dieser Zeit eingeführt. Ein bekanntes Beispiel ist *Gilligan's Island* (1964–1967): Während die ersten beiden Staffeln noch ganz ohne *cold open* auskommen, wird dies in der finalen Staffel narrativ eingesetzt. Ab Mitte des Jahrzehnts wurde diese Technik immer stärker verbreitet, weil sich so eine ökonomische Möglichkeit darbot, all jene Rezipienten mit einer knapp gehaltenen Problemkonstellation an die Diegese zu binden, die weder mit allen Figuren noch mit der generellen Prämisse des Serieninhalts vertraut waren. Die erfolgreiche Durchdringung des Fernsehmarktes durch dieses erzählerische Muster war gegen Ende der 1960er Jahre derart erfolgreich, dass es in *Monty Python's Fly-*

ing Circus (1969–1974) mehrmals parodiert wurde: Ganze Episoden wurden vor dem eigentlichen Intro (→ § 16.4) gezeigt, und sowohl die Folgen „The Cycling Tour“ (S3.08), „Grandstand“ (S3.13) als auch „The Golden Age of Ballooning” (S4.01) enden sogar völlig ohne die *opening credits* und sind damit quasi ein riesiges *cold open*.

Das *cold open* ist in gewisser Weise auch als Vorläufer des „Previously on …“-Segments (→ § 16.6) zu werten, denn gerade *soap operas* (→ § 1.6; § 2.4) waren in den 1960er Jahren die Hauptnutzer des *cold open* und verwendeten diese Form des Einstiegs, um Handlungsstränge vorheriger Episoden für den Rezipienten zusammenzufassen.

Doch inzwischen findet das *cold open* seine wohl häufigste Funktion am Beginn von Kriminalserien, die als Flexi-Narrativ (→ § 12.3) mit dem *case of the week* operieren. In einer kurzen Sequenz wird dort – quasi als Binnencliff (→ § 15.1b) und noch vor dem Intro (→ § 16.4) – das Verbrechen vor der eigentlichen Handlung und damit die Ermittlungen eingeführt (Jogger oder spielende Kinder finden im Wald plötzlich eine Leiche) und der Rezipient gleichzeitig an die Episode gebunden.

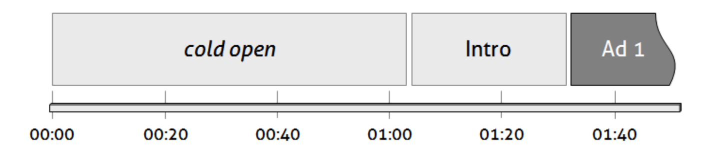


Abb. 16: Das *cold open* in der *NCIS*-Episode „The Inside Man“ (S7.03)

Fallbeispiel: *NCIS*

Ein Beispiel aus der Kriminalserie **NCIS** (seit 2003) kann dies exemplarisch verdeutlichen (vgl. Abb. 16): Die Episode „The Inside Man“ (S7.03) öffnet mit einem offensichtlich geheimen Treffen zwischen einer bereits anwesenden Kontaktperson und einem Informanten auf einer Staumauer (00:20 min.) – die Informationsvergabe ist stark beschränkt und die Perspektive wechselt abrupt zu Arbeitern am Fuße des Bauwerks (00:43 min.). Das kurze *cold open* endet schließlich mit einem die weitere Handlung auslösenden Moment, als die wartende Kontaktperson plötzlich (und lediglich aus der Sicht der Arbeiter gezeigt) von oben herabfällt (00:56 min.). Der Zuschauer ist nun durch die aufgebaute Spannung an die Episode gebunden, sodass bei der Ausstrahlung im linearen Fernsehen (→ § 17.1)

nach dem Intro (→ § 16.4) als Erkennungsmarker ein erster Werbeblock folgt.

stinger

Bei Sitcoms bzw. *series* (→ § 12.1) findet sich das *cold open* spätestens seit den frühen 1990er Jahren fast immer. Dabei nutzt dieses Format den abrupten Einstieg zumeist für eine erste kurze komische Sequenz, die nicht zwangsläufig mit der Handlung der Episode zu tun hat, sondern eher als ein Sketch aufgebaut ist. Diese Anordnung wird am Ende einer Episode gespiegelt, findet sich in Sitcoms doch vor (in selteneren Fällen: nach) dem Outro (→ § 16.8) noch ein **stinger**. Auch hier wird nach Abschluss der eigentlichen Episode ein letzter Sketch angehängt – zumeist nach einer kommerziellen Werbepause –, der thematisch an ein Thema der Episode anknüpft.

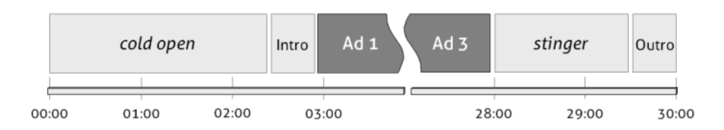


Abb. 17: Schematischer Aufbau der *Big Bang Theory*-Episode S6.09 (mit Werbeeinblendungen)

Fallbeispiel: *The Big Bang Theory*

So etwa in der Folge „The Parking Spot Escalation" (S6.09) der Comedy-Serie **The Big Bang Theory** (seit 2007): Die Episode beginnt mit einem *cold open*, in dem der Ausgangskonflikt angerissen wird (Howard hat nun Sheldons freien Parkplatz vor dem Universitätsgebäude zugesprochen bekommen, da dieser kein Auto besitzt), der sich im weiteren Verlauf drastisch zuspitzt und schließlich dazu führt, dass Howard aus Rache an Sheldon nackt auf dessen Couch sitzt (08:53 min.). Die finale Szene zwischen dem letzten Werbeblock und dem Outro zeigt nun Sheldon, der das Couchkissen in eine Reinigung abgeben möchte (17:51 min.), und greift damit einen einzelnen Aspekt aus der Episode heraus. Ohnehin arbeitet die Serie stark mit dem Element des *stingers* und löst so beispielsweise Howards Desaster mit dem Mars Rover (S2.08) oder der ISS-Toilette (S2.22) in einer solchen ‚nachgeschobenen' Sequenz auf, die sonst wohl als MacGuffin (→ § 15.6) handlungsstiftend aber ungeklärt bleiben würden.

hot switch

Kommt der *stinger* erst nach dem Outro, eignet sich dieses Element natürlich besonders für den Übergang in die nächste Serie auf dem gleichen Sender und stellt damit einen *flow* (→ § 6.1b) her. Diese Verknüpfung von *stinger* zu einem weiteren *cold open* stellt einen ‚nahtlosen' Serienübergang dar, wird **hot switch** genannt und soll dazu beitragen, dass sich dem

Rezipienten weniger Chancen bieten, zwischen zwei Serien den Sender zu wechseln.

Aufgaben zu § 10

- Da es im Pay TV keine kommerziellen Werbeunterbrechungen gibt, ist die Verwendung eines *cold open* eigentlich nicht notwendig. Aus welchen Gründen könnten Serien wie das HBO-Format *The Wire* dennoch darauf zurückgreifen?
- Die Serie *Game of Thrones* arbeitet eigentlich nicht mit einem *cold open* – setzt allerdings in der Episode „The Broken Man" (S6.07) ein solches ein. Welchen Effekt hat dies nun für die Rezeption?
- Der *stinger* kann nicht nur einen Handlungskonflikt auflösen, sondern hat auch eine dezidierte kommerzielle Funktion sowie eine Bedeutung für den *flow* des ausstrahlenden Senders – erläutern Sie dies kurz.

Weiterführende Literatur

Bordwell, David (2008): *Narration in the Fiction Film.* London.

Kuhn, Markus (2011): *Filmnarratologie. Ein erzähltheoretisches Analysemodell.* Berlin.

Martínez, Matías und Michael Scheffel (2012): *Einführung in die Erzähltheorie.* München.

Monaco, James (2009): *How to Read a Film. Movies, Media, and Beyond: Art, Technology, Language, History, Theory.* Oxford.

§ 11 Prinzipien der seriellen Narration

Was unterscheidet das serielle Erzählen vom ‚einfachen' linearen Erzählen? Die Geschichte eines einfachen Chemielehrers, der nach einer Krebsdiagnose beginnt, seine wissenschaftlichen Grundkenntnisse zum Kochen von Drogen zu verwenden, und – er hat nichts zu verlieren – zu einem gnadenlosen *kingpin* wird, hat ohne Zweifel auch das Potential zum Blockbuster oder abendfüllenden Fernsehfilm. Wenn nicht der Inhalt, was unterscheidet die Serie *Breaking Bad* (2008–2013) also von einem Kinofilm mit gleicher Handlung?

Film vs. Serie

Die ***Zeit*** ist natürlich ein zentraler Aspekt: Ein Film mit 90, 120 oder 150 Minuten Länge lässt sich kaum in Vergleich zu einer Serie mit fünf Staffeln und insgesamt 62 Episoden (also gut 3.100 Minuten setzen), und muss bzw. kann daher auch anders erzählen, schließlich steht deutlich mehr Zeit zur Verfügung, Nebenstränge ein- und auszubauen oder den Figuren psychologische Tiefe zu geben. Dennoch gibt es prinzipiell auf den Ebenen von Handlung und Zeit noch keinen Unterschied zwischen einer, sagen wir, vierstündigen Serie und einem ebenso langen Film. Was macht nun also eine Serie zu einer Serie?

Serielle Rezeption

Ein zentraler Unterschied wird bereits beim Blick auf das ***veränderte Rezeptionsverhalten*** (→ **§ 17**) deutlich, schließlich sitzt der Zuschauer nun angesichts dieser gewaltigen ‚Überlänge' zwangsläufig nicht mehr an einem Stück im Kino oder vor dem Fernseher („in one sitting", wie es Edgar Allan Poe einst für die literarische Kurzgeschichte bezeichnete). Und so entsteht bereits durch die ***wöchentliche Ausstrahlung und Rezeption*** einer Episode im Programmschema des Senders (*schedule*; → **§ 8.3; § 17.1**) gewissermaßen ein serieller Rhythmus (vgl. Bignell/Orlebar 2005: 73f.).

Serielle Organisation

Zentral aber ist die serielle Organisation in Episoden und Staffeln (→ **§ 11.2**), der sich die folgenden Kapitel einführend widmen werden: Die Handlung wird dadurch quasi ‚häppchenweise' zugeschnitten, in einzelne Folgen unterteilt und jeweils durch den seriellen Rahmen (→ **§ 16**) geordnet wie auch unterbrochen. So ist es kein Zufall, dass einzelne Episoden oder Staffeln ausgerechnet mit einem Cliffhanger (→ **§ 15.1**) enden oder einem „Previously on …" (→ **§ 16.6**) beginnen. Hierbei handelt es sich um eine ***dezidierte serielle Organisation des Materials***, wodurch überhaupt erst eine Rezeption in mehreren Teilen möglich ist und, umgekehrt, dessen Fehlen gravierende Auswirkungen auf die Rezeption hat (→ **§ 16.2c**).

§ 11.1 Segmentierung des Seriellen: Brüche, Fragmente und das Ganze

Diese serielle Organisation der Geschichte durch Elemente des seriellen Rahmens (→ § 16) sowie die Einteilung in einzelne Episoden und Staffeln (→ § 11.2) fehlt in dieser Form natürlich bei einem Kinofilm. Aber mehr noch: Eine Fernsehserie ist immer automatisch „broken on purpose" (O'Sullivan 2010: 59) und weist ***gewollte Brüche*** auf, die sich auch auf die Rezeption (→ § 17) auswirken. Diese ***segmentierenden Einschnitte*** finden sich allerdings nicht nur durch die bereits angerissene serielle Organisation in einzelne Episoden und Staffeln, sondern ebenso auf der Mikroebene einer einzelnen Folge (→ § 15.2).

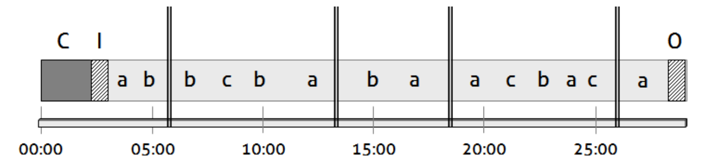


Abb. 18: Schematische Beispielepisode

Die schematische Analyse einer fiktiven Beispielepisode (Abb. 18) kann dies verdeutlichen: Nach dem *cold open* (C) und dem Intro (I) beginnt die Handlung mit einem ersten Erzählstrang (a), der – etwa ein persönlicher Konflikt zwischen den Hauptfiguren – sich dominant durch die Folge ziehen und schließlich auch den Abschluss vor dem Outro (O) bilden wird. Unsere Beispielepisode ist durch vier *fade to black*-Einschnitte (||) (→ § 15.2a) strukturiert, die in einem die Spannung zuspitzenden Moment den Handlungsstrang kurzzeitig unterbricht (oftmals für einen Werbeblock); der Handlungsfaden wird dann entweder direkt wieder aufgegriffen (etwa: b || b) oder zunächst mit einer anderen Perspektive fortgesetzt (etwa: a || b).

§ 11.2 Serielle Organisation: Episoden und Staffeln

Dass sich Fernsehserien (wie auch die Literatur und im Gegensatz zu Werken der Bildenden Kunst) durch eine ***zeitliche Anordnung*** auszeichnen, mag nicht weiter überraschen und denkt Gotthold Ephraim Lessings *Laokoon*-Schrift (1766) weiter (vgl. Lessing 2010: 122ff.). Der kurze historische Blick auf serielle Formen in der Kunstgeschichte (→ § 1.4) deutete diesen wichtigen Unterschied bereits an: Während seriell angeordnete Ge-

mälde, Fotografien, Statuen oder architektonische Gebäude vorwiegend räumlich wahrgenommen werden können, ist die *Zeit* (→ § 10.4) bei einer Fernsehserie zentrale Ressource für das Erzählen wie auch die Rezeption. Das ordnungsstiftende Prinzip dafür sind einzelne Episoden, die eine meist erzählerische, immer aber eine produktionsästhetische Einheit bilden und die in Staffeln zusammengefasst werden.

(a) Episode

Eine einzelne Episode stellt damit die *Mikroebene* der Serie dar und ist noch einmal selbst in einzelne Elemente unterteilt – einer-seits den seriellen Rahmen (→ § 16) aus Titel, Intro oder Outro, der sich um die eigentliche Handlung gruppiert, die wiederum durch Binnencliffs (→ § 15.1b) oder *fade to blacks* (→ § 15.2a) segmentiert ist. Die Laufzeit einer Episode ist unterschiedlich, bei den US-amerikanischen (werbefinanzierten) Networks hat sich allerdings bei Sitcoms, Comedy- und Zeichentrick-Formaten zumeist eine Länge von 22 Minuten (plus 8 Minuten Werbung), bei Flexi-Dramen (→ § 12.3) eine Länge von etwa 43 Minuten (plus 17 Minuten Werbung) durchgesetzt, wobei besondere Episoden wie Pilot (→ § 14.1) oder Staffelfinale (→ § 14.2) davon abweichen können.

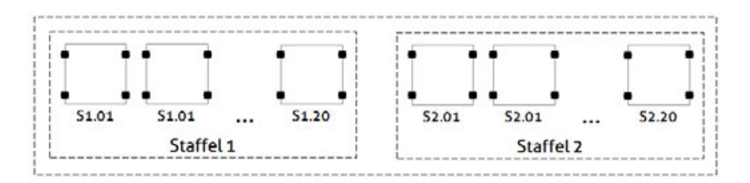


Abb. 19: Schematische Mikro- und Makro-Struktur einer Serie

(b) Staffel

Die Episoden werden in Staffeln gebündelt, eine Organisations- wie eine Produktionseinheit und die *Makroebene* der Serie, wobei einzelne Folgen besonders hervorgehoben sein können (→ § 14). Dabei läuft eine Staffel in der Regel über den Zeitraum eines ‚televisionären' Jahres (**season**, normalerweise von Herbst bis in den Frühsommer) und umfasst eine unterschiedliche Anzahl von Folgen – dazu einige Beispiele von Serien, die auch im weiteren Verlauf (→ § 12) das Paradebeispiel ihrer jeweiligen Erzählform darstellen werden: *season*

- *Trickfilmserien* bilden die ‚einfachste' Erzählform und halten sich in der Regel streng an das televisionäre Jahr – so etwa *The Simpsons*, die seit dem Jahre 1989 auf dem US-

Sender Fox ausgestrahlt wird, und von September bis Mai mit durchschnittlich 22 Folgen pro Staffel läuft.

- Ähnlich verhält es sich auch bei ***Comedy- und Kriminformaten*** wie beispielsweise *How I Met Your Mother* (2005–2014), *The Big Bang Theory* (seit 2007), *CSI: Crime Scene Investigation* (2000–2015) oder *The Good Wife* (2009–2016), die mit durchschnittlich über 20 Episoden ebenfalls in der Regel von September bis Mai ausgestrahlt werden.
- Die fünf Staffeln der ***Dramaserie*** *Breaking Bad* wurden auf AMC sehr unterschiedlich ausgestrahlt: Umfasste die erste *season* lediglich sieben Episoden, bestanden die folgenden drei Staffeln aus jeweils 13 Folgen; die finale fünfte Staffel wiederum wurde in zweimal acht Episoden geteilt. Auch andere progressive Serien wie *Oz* (1997–2003), *The Sopranos* (1999–2007) und *The Wire* (2002–2008) auf HBO oder *Dexter* (2006–2013) und *Homeland* (seit 2011) auf Showtime haben im Vergleich dazu gewöhnlich eine deutlich geringere Anzahl von Episoden und dadurch einen stark kondensierteren Erscheinungszeitraum. Dies kann sicherlich durch die deutlich höheren Produktionskosten im Vergleich zu Studioserien wie auch die längere Episodendauer erklärt werden. Diese Formate des Pay TV verfügen darüber hinaus oftmals über eine sogenannte **mid-season**, eine Unterbrechung, deren Wartezeit nicht selten mit *minisodes* (→ **§ 17.3**) gefüllt wird.
- Selbst Serienproduktionen, die inzwischen gar nicht mehr im Fernsehen laufen, sondern von ***Streamingdiensten*** wie Netflix oder Amazon produziert und häufig als vollständige *season* hochgeladen werden (→ **§ 17.2**) – etwa *House of Cards* (seit 2013) oder *Bosch* (seit 2014) – sind weiterhin in das Schema einzelner Folgen und Staffeln unterteilt.

Staffel als Produktionseinheit

Eine solche Strukturierung und Bündelung mehrerer Episoden in Staffeln eignet sich natürlich nicht nur für einen späteren DVD-Verkauf, sondern hat bis heute vor allem produktionsbedingte Gründe: Hat der Pilot (→ **§ 14.1**) beim Testpublikum Erfolg, gibt der Sender die Serie für eine erste Staffel in Auftrag. Ist die Zuschauerresonanz (Einschaltquote) positiv, wird eine weitere *season* produziert, usw.

Dieses ‚Vorantasten' bedeutet jedoch auch: Kaum eine Fernsehserie ist von Beginn an auf eine bestimmte Anzahl von Episoden und Staffeln durchkomponiert, sondern ‚entwickelt' sich im Laufe der Zeit – und eben solange der Erfolg andauert. So ist es etwa kein Zufall, dass die BBC-Serie *Sherlock* (seit 2010) jede Staffel mit einem Cliffhanger (→ **§ 15.1**) beendet, schließlich wussten die Macher während der Produktion noch nicht, ob

ihre durchaus experimentelle Adaption des Meisterdetektivs beim Publikum Anklang findet und dementsprechend um eine weitere *season* verlängert wird. Ein solcher finaler Cliffhanger (Sherlock wird von Moriarty bedroht, Sherlock springt vom Krankenhaus, Moriarty ist zurück) bedeutet zwar auch, dass eine Staffel nicht immer auch eine abgeschlossene inhaltliche Einheit darstellt, diese formale Einteilung erleichtert aber die Arbeit mit Fernsehserien generell deutlich.

Nur wenige Serien sind tatsächlich von Beginn an auf eine gewisse Anzahl von Staffeln durchkomponiert, schließlich bedeutet dies ja auch ein uneingeschränktes Vertrauen des Senders. So war die HBO-Produktion *The Wire* von Drehbuchautor David Simon von Beginn an auf exakt fünf Staffeln ausgelegt, was trotz zwischenzeitlicher Probleme auch tatsächlich durchgehalten werden konnte (vgl. Nesselhauf/Schleich 2016b).

§ 11.3 Zwischen Wiederholung, Stagnation und Progression

Fallbeispiel: *The Good Wife*

Jede Form serieller Fortsetzung schwankt zwischen den Polen der Wiederholung, Stagnation und Progression, wenn auch – aufgrund der verschiedenen Formen (→ § 12) – unterschiedlich stark. Das Beispiel der Anwaltsserie **The Good Wife** verdeutlicht dies programmatisch: Neben den zentralen Figuren um die Anwältin Alicia Florrick, ihren Ehemann Peter Florrick und die gemeinsamen Kinder Zachary und Grace, die sich im Laufe der sieben Staffeln weiterentwickeln und Erfahrungsprozesse durchlaufen, spielen in der Serie wiederkehrende Nebenfiguren eine zentrale Rolle – beispielsweise die Anwälte Diane Lockhart und Cary Agos, der Politikberater Eli Gold oder die Ermittlerin Kalinda Sharma.

Serielles Gedächtnis

Auf der nächsten Ebene spielen nun etwa (un-)regelmäßig wiederkehrende Klienten, Anwälte der Gegenseite oder Richter eine Rolle, die dem treuen Rezipienten durch ihre teils skurrilen Verhaltensmuster oder vorherigen Konflikte bereits bekannt sind. So kreiert *The Good Wife* ein ***serielles Gedächtnis***, in dem quasi jede Figur und jede ihrer Handlungen nachhaltige Folgen hat, und auf die teilweise erst mehrere Episoden oder gar Staffeln später – der Zuschauer wird dann durch das „Previously on …“-Segment (→ § 16.6) daran erinnert – zurückgegriffen wird. Ein konkretes Beispiel: Eine persönliche Nachricht auf der Mobilbox von Alicias Telefon (S2.01) wird von Eli gelöscht und erst 120 Episoden später (S7.10) erneut zu einem zentralen Handlungsthema – dazwischen aber ist viel passiert, und Figur

wie auch Rezipient sind über fünf Jahre älter geworden. Gleichzeitig belohnt dieses an Chekhov's Gun (→ § 15.4) erinnernde narrative Mittel den treuen Zuschauer der Serie, der sich schließlich an die Zusammenhänge erinnern kann.

Dieses stete ‚Voranschreiten' treibt natürlich die Serienhandlung auf inhaltlicher Ebene weiter, dennoch muss sich das Format auch durch wiederkehrende und bereits bekannte Muster auszeichnen, die den Rezipienten wieder ‚heimisch' werden lassen. Dazu zählt natürlich der thematische Rahmen (bei *The Good Wife* etwa: Kanzlei, Gericht, Privatleben) und das jeweilige Genre (in Abgrenzung zur Kriminalserie, Krankenhausserie, Fantasyserie etc.; → § 8), ebenso aber auch wiederkehrende *catch phrases* oder *running gags* (→ § 15.3) sowie auf formaler Ebene etwa das Intro (→ § 16.4).

Dies ist ein zugegeben schmaler Grat zwischen wöchentlicher Progression und der – etwas negativ formuliert – „Wiederkehr des Immergleichen":

> In der Serie glaubt der Konsument, sich an der Neuheit der Geschichte zu erfreuen, während er faktisch die Wiederkehr ei-nes konstanten narrativen Schemas genießt und sich freut, bekannte Personen wiederzufinden, mit ihren charakteristischen Ticks, ihren feststehenenden Redensweisen, ihren immer gleichen Techniken zur Lösung der Probleme … (Eco 2002: 160)

Der Umgang mit diesem Seriengedächtnis ist sehr unterschiedlich – denn tatsächlich nicht alle Serien besitzen einen solchen Erinnerungsspeicher: Gerade „Status Quo"-Serien (→ § 12.1) zeichnen sich durch eine binnenepisodische Handlungsfreude aus, kehren aber am Ende einer Episode stets zu ihrem Ausgangspunkt zurück, sodass in der Regel keine der Ereignisse einen nachhaltigen Einfluss auf den weiteren Verlauf haben. Zeichentrickserien wie *The Simpsons* sind dabei die extremste Erscheinungsform und drehen das Verhältnis von Progression und Wiederholung einer Serie wie *The Good Wife* um, indem sie stets Abwandlungen eines immer gleichen Ausgangspunktes erzählen (→ § 12.1b).

Aufgabe zu § 11

?

– Gleich in der ersten Episode (S1.01) der Serie *Californication* (2007–2014) wird das rechte Vorderlicht am Porsche der Hauptfigur Hank Moody ausgeschlagen. Das beschädigte Auto zieht sich durch nahezu alle Staffeln und ist auch im Intro zu sehen; als sich Hank später einen neuen Porsche kauft (S4.11), schlägt er das Licht noch auf dem Gelände

des Autohauses ein. Welche Rolle spielt hier das Konzept des ‚seriellen Gedächtnisses'?

Weiterführende Literatur



Eco, Umberto (2002): „Die Innovation im Seriellen." In: Ders.: *Über Spiegel und andere Phänomene.* München, S. 155–180.

O'Sullivan, Sean (2010): „Broken on Purpose. Poetry, Serial Television, and the Season." In: *Story Worlds* 2, S. 59–77.

§ 12 Formen der seriellen Narration

Bereits in den einführenden Bemerkungen wurde deutlich, dass es zentrale Unterschiede in der ***Erzählform einer Fernsehserie*** gibt, sodass nun zunächst die zentralen und geläufigsten Typen serieller Narration exemplarisch vorgestellt werden sollen. Jede dieser Formen hat Potentiale und Beschränkungen, folgt Regeln und Konventionen und hat sich historisch entwickelt.

§ 12.1 „Status Quo"-Formate: *series*

Als erste und quasi ‚einfachste' Form serieller Narration lässt sich die sogenannte ***„Status Quo"-Serie (engl.:* series)** ausmachen (vgl. Griffiths 2001b). Hierbei handelt es sich um die vielleicht grundlegendste Form seriellen Erzählens, schließlich bleiben größere Veränderungen in der Anlage und Ausgangssituation (nahezu) aus. Während sich diese Serien durch eine große Handlungsfreude innerhalb der Episoden auszeichnen, kehren sie am Ende jeder Folge wieder in den Ursprungszustand zurück – die Geschehnisse haben damit auf der Makroebene keine nachhaltige Relevanz für Handlung oder Figuren. Durch diesen weitgehenden Verzicht auf Entwicklung ist die Reihenfolge der einzelnen Episoden gewissermaßen beliebig.

Status Quo-Formate

Es ist kein Zufall, dass sich diese Form seriellen Erzählens vor allem bei Produktionen vor den 1980er Jahren finden lässt: Wie im geschichtlichen Überblick angedeutet (→ **§ 2**), wurden Episoden oftmals nicht in der Reihenfolge ihrer Produktion ausgestrahlt und mussten dadurch häufig auf große Veränderungen verzichten, wie sie typisch für die progressiven *serials* (→ **§ 12.2**) sind. Auch spätere Sitcom-Formate sind im Ansatz ebenfalls an das Status Quo-Konzept angelehnt, während das Flexi-Drama (v.a. Krankenhaus- und Kriminalserien; → **§ 12.4**) weiterhin stagnierende Elemente beinhaltet, indem Charakterentwicklungen auf ein Minimum reduziert und die jeweiligen Fälle zumeist innerhalb einer Episode abgeschlossen werden.

Status Quo im Zeichentrick

Die extremste Ausprägung dieses Konzepts findet sich in ***Zeichentrickserien*** wie *The Simpsons* (seit 1989), *South Park* (seit 1997) oder *Family Guy* (seit 1999), die für das Status Quo-Format prädestiniert sind – schließlich sind Zeichentrickfiguren weder Alterungsprozessen noch physikalischen Gesetzmäßigkeiten unterworfen. Somit kann die Geschichte einerseits quasi unendlich gestreckt werden, gleichzeitg aber auch kostengüns-

tig jedes beliebige Abenteuer erlebt und die erzählte Welt ausgereizt werden. Sitcom-Formate wie *The Cosby Show* (1984–1992), *Married… with Children* (1987–1997) oder *The Fresh Prince of Bel-Air* (1990–1996) sind in ihrem prinzipiellen Ansatz an das Status Quo-Konzept angelehnt (vgl. Bobineau 2015: 245), können dieses aber aufgrund des ‚Humanmaterials' schlicht nicht durchhalten: Theo Huxtable oder Bud Franklin werden im Verlaufe der Serie unweigerlich älter, sodass sich auch ihre Rolle weiterentwickeln muss. Diese Problematik zeigte sich ja bereits an der frühen Sitcom *Mary Kay and Johnny* (1947–1950) und deren Einbezug der Schwangerschaft in das Serienkonzept (→ **§ 2.4**).

(a) Literarische Vorläufer und ‚Reset Button Technique'

Die Status Quo-Serie zeichnet sich durch eine gewisse narrative Konstanz aus, und so steht jede Episode prinzipiell für sich selbst, lediglich verbunden durch das (nahezu) unveränderliche Figurenpersonal und die (prinzipiell) stets gleiche Ausgangssituation.



Abb. 20: Das Status Quo-Prinzip (schematisch)

Till Eulenspiegel

Damit erinnert die Status Quo-Serie aber auch an die Abenteuer antiker Mythen und mittelalterlicher Epen, wie sie in der historischen Einführung zum seriellen Erzählen vorgestellt wurden (→ **§ 1.1**). Ähnliche Beispiele finden sich in der Literaturgeschichte beispielsweise auch im pikaresken Roman: In der mittelniederdeutschen Sammlung von Schelmengeschichten, *Dyl Ulenspegel* (ca. 1510), reist ***Till Eulenspiegel*** durch Deutschland und geht dabei kurzzeitig verschiedensten Berufen nach. Übergreifend gesehen sind Handlung und Figurenentwicklung dabei minimal, sodass die einzelnen Episoden austauschbar bzw. willkürlich sind. Dies zeigt sich beispielsweise auch in der Anordnung der einzelnen Kapitel, die in verschiedenen Textausgaben unterschiedlich angegeben wird.

„Reset Button Technique"

Eine ähnliche Erzählform hat sich in vielen Zeichentrickserien durchgesetzt, in denen eine übergreifende Handlung hinter die einzelne Folge zurücktritt. Vielmehr können dadurch innerhalb der Episode Ereignisse stattfinden, die keine nachhaltigen Konsequenzen für die Figuren haben ***(„Reset Button Techni-***

que"): Unfälle, Zeitreisen, Gesetzesübertretungen, Verletzungen und Probleme mit der Gesellschaft oder im Beruf bleiben damit folgenlos. Typische Elemente und Potentiale dieser Form des seriellen Erzählens sollen im Folgenden exemplarisch an der Fernsehserie *The Simpsons* aufgezeigt werden.

(b) Was in Springfield passiert ... – Zwischen Stagnation und binnenepisodischer Handlungsfreude

The Simpsons als Status Quo-Serie

Die Animationsserie **The Simpsons** kann als *die* programmatische Status Quo-Serie schlechthin angesehen werden, schließlich gibt es seit der ersten Staffel quasi keine Veränderung der Ausgangssituation: Wir befinden uns in der (fiktiven) US-amerikanischen Stadt Springfield (der Bundesstaat bleibt, trotz einiger vager Andeutungen in der Serie und widersprüchlichen Interviews der Serienmacher in den vergangenen Jahren, unbekannt), wo die fünfköpfige Familie mit Hund und Katze in der Evergreen Terrace wohnt. Der Familienvater Homer ist in den frühen Episoden (1987–1989) 36 Jahre alt, während sein Alter in der achten Staffel mit 38 Jahren angegeben, und er in der 18. Staffel schließlich 40 Jahre alt ist. Bart und Lisa besuchen seit der ersten Episode die Grundschule, Springfield Elementary School, und gehen dort gleichbleibend in die vierte bzw. zweite Klasse. Das Baby der Familie, Maggie, trägt seit jeher einen blauen Strampler und lutscht an ihrem Schnuller, während Marge ihren Platz als Hausfrau und Mutter in der Familie hat. Im Haus nebenan wohnt der gutmütige Nachbar Ned Flanders mit seinen beiden Söhnen, und das lokale Atomkraftwerk steht unter der Leitung des alten und skrupellos agierenden Montgomery Burns. Damit diese Ausgangslage zu Beginn einer jeden Episode wiederhergestellt werden kann, müssen natürlich (nahezu) alle Ereignisse innerhalb einer Folge zum Ende hin aufgehoben oder rückgängig gemacht werden – die Uhr der Serie wird also quasi passend zur nächsten Episode zurückgedreht, und Homer arbeitet wieder im Atomkraftwerk von Springfield.

Binnenepisodische Handlungsfreude

Denn damit steht diese stets gleichbleibende Grundsituation in stärkstem Kontrast zu den Abenteuern innerhalb der jeweiligen Episode. So fährt Homer beispielsweise (für jeweils exakt eine Folge) ein Schneeräumfahrzeug (S4.09) oder die Monorail-Eisenbahn (S4.12), arbeitet im lokalen Kwik-E-Markt (S3.08), als Atomingenieur für Globex Corporation (S8.02), als Bodyguard (S10.09), als Blackjack-Dealer (S5.10), als U-Boot-Kapität (S9.19), als Eisverkäufer (S18.07), als Boxer (S8.03), als Kautionsjäger (S20.01), als Feuerwehrmann (S18.19), in einer Bowlinghalle (S6.13) oder für die Gewerkschaft (S4.17), fliegt als NASA-Astronaut ins All (S5.15), produziert einen ‚Simpson and

Son's Revitalizing Tonic' (S6.10), wird der Manager der Country-Sängerin Lurleen Lumpkin (S3.20, vgl. S19.16), Sänger eines Barbershop Quartetts (S5.01), Superhelden-Darsteller in einem Actionfilm (S21.01), Teil einer ‚Freak Show' (S7.24) oder gibt Eheberatung (S5.22). Diese willkürlich zusammengestellte Liste lässt sich noch beliebig erweitern und gilt in ähnlicher Weise auch für andere Figuren im näheren Umfeld: Als Marge ein Fitnessstudio für Frauen eröffnet (S19.17), Mitglied der ‚Cheery Red Tomatoes' (S17.07) wird oder mit Moe einen Pub betreibt (S16.07), wird dies am Ende der Episode ebenso um-gekehrt wie die Entlassung von Edna Krabappel als Lehrerin (S21.02) oder Seymour Skinner als Rektor (S17.19). Zusätzlich verschärft wird dieses Prinzip durch die zu Halloween ausgestrahlten Horrorepisoden („Treehouse of Horror"), in denen auch der Tod von Hauptfiguren oder Invasionen aus dem Weltraum möglich werden (vgl. Danneil 2014: 141).

Trotz der skizzierten ***binnenepisodischen Handlungsfreude*** steht die erzählte Zeit allerdings keineswegs still, sie hat für die meisten Figuren lediglich keine logischen Folgen wie Alterungsprozesse. Und so gibt es in Springfield natürlich auch die verschiedenen Jahreszeiten; Schulferien (vgl. etwa S20.11) und Sommerurlaube (vgl. etwa S7.25) werden ebenso angedeutet wie Feier- und Aktionstage, die (passend zur Ausstrahlung in den USA gelegt) sich in Halloween-, Thanksgiving-, Weihnachts- oder Valentinstagsfolgen (→ **§ 14.3**) spiegeln.

Dies zeigt sich aber auch an anderer Stelle und scheinbar eher unmerklich: So ist etwa Sideshow Bob, Barts Erzfeind, über mehrere Jahre Bürgermeister in Italien und hat einen Sohn, Gino, der bereits offensichtlich älter als Maggie ist (S17.08). Die zentralen Charaktere der Serie bleiben von solchen Alterungsprozessen aber ausgenommen, etwa wenn ein tropfender Wasserhahn im Garten der Simpsons über ein halbes Jahr von Homer nicht repariert wird (S24.03).

Ausnahmen im Status Quo-Konzept

Auch wenn die *Simpsons* insgesamt durch das Status Quo-Konzept bestimmt werden, gibt es einige ***Ausnahmen*** innerhalb der Fernsehserie, die dadurch aber auch besonders hervorgehoben und betont werden (vgl. Mittell 2015: 21f.). So wird etwa Lisas Entscheidung in der Folge „Lisa the Vegetarian" (S7.05), angespornt durch Paul und Linda McCartney, Vegetarierin zu werden, dauerhaft in die Serie eingeschrieben. Auch der Tod der beiden Ehefrauen von Ned Flanders, Maude Flanders (S11.17) und Edna Krabappel (S25.03/S25.13), bleibt im seriellen Gedächtnis (→ **§ 11.3**) bestehen.

(c) Vergeben und Vergessen: Gedächtnis und Metareferentialität

Durch das ‚Zurückdrehen' der Serie am Ende jeder Episode haben Handlungen und Ereignisse im Prinzip keine nachhaltigen Konsequenzen: Wird das Auto an den Baum gefahren, steht es im Intro der nächsten Folge wieder (mit den immergleichen Dellen) im Hof. Gleiches gilt – neben vielen anderen Beispielen – etwa für das zwischenzeitlich zerstörte Baumhaus (S14.19) von Bart im Garten. Zugespitzt gesagt bedeutet dies aber auch, dass der ***Grundkonflikt der Serie niemals aufgelöst wird***, die Figuren immer wieder ähnliche Fehler machen und keine Lektionen für ihr Leben dazulernen (vgl. Eaton 1981; Fiske 2011: 145). Andererseits – und dies zeigt die gewisse Ambivalenz dieses Formats – ermöglicht das Status Quo-Konzept aber auch gerade, innerhalb der jeweiligen Episode durch die schier unendliche Handlungsfreude ein Ausreizen der Realität(en):

> Whereas the standard sitcom traditionally reaffirms the family through its weekly restoration of equilibrium, *The Simpsons* uses its cartoon form to pose problems, more akin to those of real life, that simply cannot be solved within a half-hour. (Mittell 2004: 190)

Serie ohne Gedächtnis

Im Gegensatz zu den anderen Formen seriellen Erzählens haben *The Simpsons* also – von den wenigen Ausnahmen abgesehen – quasi kein Gedächtnis. Dies bedeutet im Umkehrschluss auch, dass es eigentlich keine Rolle spielt, ob die Episode, in der Homer als Astronaut für die NASA in den Weltraum fliegt, vor seinem Abenteuer als Boxer gesendet und geschaut wird, und *vice versa*. Der Rezipient der Serie kann, auch wenn er die Episoden in anderer Reihenfolge sieht oder über mehrere Folgen oder gar eine ganze Staffel pausiert, dennoch stets sicher sein, die Familie in gewohnter Konstellation wiederzufinden.

Die ***prinzipielle Austauschbarkeit der Folgen*** zeigt sich auch an der TV-Ausstrahlung in Deutschland, deren Reihenfolge tatsächlich abweichen kann – so werden beispielsweise bei der Erstausstrahlung auf ProSieben die „Treehouse of Horror"- und die „Christmas"-Folge aus der eigentlichen Episodenreihung herausgenommen und in die Nähe von Hallooween bzw. Weihnachten gelegt. (Beispielsweise lief in der 22. Staffel die Episode „Treehouse of Horror XXI" (S22.04) als neunte und „The Fight Before Christmas" (S22.08) als zwölfte Folge.) Und auch die Zusammensetzung der *Family Guy*-Episoden auf den in Deutschland vertriebenen DVDs weicht deutlich von der ursprünglichen Staffel-Einteilung (→ **§ 15.2**) der US-amerikanischen Ausstrahlung ab. So finden sich beispielsweise in der als

„Season 7“ deklarierten DVD-Box die Episoden S5.14 bis S6.08 (in teilweise anderer Reihenfolge und ohne S6.01).

Gleichzeitig spielen die *Simpsons* ***metareferentiell*** mit ihrem eigenen Status Quo-Konzept: So sterben nach dem Tod von Lisas Katze Snowball II in der Episode „I, (Annoyed Grunt)-Bot“ (S15.09) nacheinander auch die Haustiere Snowball III und Snowball IV; um den gleichen Futternapf verwenden zu können, wird die folgende Katze wieder Snowball II getauft – und damit ist auch der Status Quo wiederhergestellt. Homers verschiedene und bereits zuvor angerissene Eskapaden haben prinzipiell für spätere Episoden keine Bedeutung, werden allerdings durchaus spielerisch erwähnt. So bemerkt Homer etwa beiläufig im Gespräch: „I was an astronaut.“ (S12.06) und spielt damit auf seinen Weltraumflug an (S5.15), wobei dieses Abenteuer sieben Staffeln zuvor – davon abgesehen – dennoch keinen nachhaltigen Eingang in das Seriengedächtnis zu finden schien. Und auch die ‚Mr. Plow‘-Jacke, die kurzzeitig im Kleiderschrank (S14.17) oder auf dem Dachboden (S21.13) zu sehen ist und auf Homers Schneepflug-Service (S4.09) verweist, hat von diesen selbstreflexiven und eher beiläufigen Erwähnungen keine weitere Bedeutung für den Fortgang der Serie.

Übertreibung als Metareferentialität

Auch andere Zeichentrickformate reflektieren diese Form seriellen Erzählens metareferentiell, indem sie die ***Potentiale durch Übertreibung des Konzepts ausreizen*** – sowohl durch die Figuren (in *American Dad* wohnt beispielsweise ein Außerirdischer bei der Familie Smith) als auch auf der Handlungsebene. So wird Stan Smith in der *American Dad*-Episode „Stannie Get your Gun“ (S1.14) zwischenzeitlich querschnittsgelähmt und sitzt im Rollstuhl – bis er am Ende der Folge auf wundersame Weise geheilt und dadurch die Ausgangslage wiederhergestellt wird. In der *Family Guy*-Folge „Perfect Castaway“ (S4.12) wird der Familienvater Peter Griffin nach einem Schiffbruch für tot erklärt; der Familienhund (!) Brian heiratet daraufhin dessen Ehefrau Lois, als Peter plötzlich wieder auftaucht. Und auch hier wird natürlich die absurde Situation am Ende der Episode zugunsten des Status Quo umgekehrt – ohne ein klärendes Gespräch zwischen den Beteiligten oder eine weitere Erwähnung in den folgenden Episoden. Die Serie *South Park* nutzt das Status Quo-Konzept sogar für einen *running gag* (→ § 15.3): Die Figur Kenny stirbt in den ersten fünf Staffeln regelmäßig, aus unterschiedlichen Gründen und zu verschiedenen Zeiten („Oh my God, they killed Kenny!“), kehrt aber zu Beginn jeder neuen Folge zurück.

Anspielungen als Metareferentialität

Neben den offensichtlich ‚absurden‘ Plots finden sich in diesen Serien auch ***explizite metareferentielle Anspielungen*** auf

das wöchentliche Ausstrahlungsformat der binnenepisodischen Übertreibungen. So bemerkt etwa der Außerirdische Roger in der *American Dad*-Episode „One Little Word" (S4.03) entschuldigend zum Familenvater Stan: „Well, I get caught up in something like this pretty much every week." Auf ähnliche Weise stellt die Familie Griffin am Ende der *Family Guy*-Episode „Spies Reminiscent of Us" (S8.03) plötzlich und scheinbar grundlos fest, dass Chris – der die gesamte Folge über abwesend war – in der nächsten Episode wieder aus Afrika zurückgekehrt sein wird (21:25 min.). Eine Verbindung dieser beiden (von Seth MacFarlane produzierten) Serien ergibt sich in der *Family Guy*-Folge „Meet the Quagmires" (S5.18): Peter ist am Ende von einer erfolgreichen Zeitreise in sein gewohntes Familienleben zurückgekehrt und stellt damit die Status Quo-Situation wieder her, als plötzlich Roger (der Außerirdische aus *American Dad*) erscheint und die Familie fragt: „Who ate all the Pecan Sandies?" (20:40 min.)

Serien wie *The Simpsons, Family Guy* oder *American Dad* sind sich damit der Form ihres seriellen Erzählens bewusst und thematisieren den Status Quo ironisch und metareflexiv. Ein ideales Beispiel zeigt sich in der *Family Guy*-Folge „Fox-y Lady" (S7.10), in der gleichzeitig die vierte Wand durchbrochen und der Zuschauer direkt angesprochen wird: Die Hausfrau Lois Griffin bekommt das Angebot, für den konservativen Nachrichtensender Fox News zu arbeiten. (*Family Guy* wird wie *The Simpsons* im Fox-Hauptprogramm ausgestrahlt, beide sind aber klar als ‚liberale' Sendungen einzuordnen, die vor sarkastischen Anspielungen und Witzen über die der republikanischen Partei nahe Fox-Senderfamilie nicht zurückschrecken.) Lois ‚enthüllt' eine vermeintliche Homosexualität des konservativen Populisten Rush Limbaugh, gibt diesen Job am Ende der Episode aber natürlich wieder auf – die Serie kann wieder zurückgedreht werden, und die Familie Griffin versammelt sich abschließend vor dem Fernseher (22:42 min.):

> PETER GRIFFIN: Yeah, how did you lose your job there anyway?
>
> LOIS GRIFFIN: Oh, I don't know. Do you really care, Peter? Does anyone really care?
>
> PETER GRIFFIN: Yeah, you're right. The story's over. Everything will be back to normal next week. So yeah, who gives a damn. [Peter schaut sich um] Anybody got any more jokes? Stewie? Anything funny? No? Brian? Meg? Chris? No? [Peter schaut in die Kamera] Alright. See ya folks.

§ 12.2 Progressive Formate: *serials*

Im Gegensatz zu den stagnativen *series* (→ § 12.1), die stets zum Status Quo zurückkehren, folgen **serials** wie *The Wire* (2002–2008), *Damages* (2007–2012), *Mad Men* (2007–2015) oder *Breaking Bad* (2008–2013) einer anderen intrinsischen Logik. Ihre ***Handlungsbögen*** **(story arcs)** erstrecken sich oftmals über eine ganze Staffel (→ § 11.2b), sind staffelübergreifend oder dominieren sogar den gesamten Serienverlauf (vgl. Griffiths 2001a). Das ähnelt dem, was zuvor (→ § 1.1) anhand von Charles Dickens' Roman *David Copperfield* als seriell organisierter Plot definiert wurde.

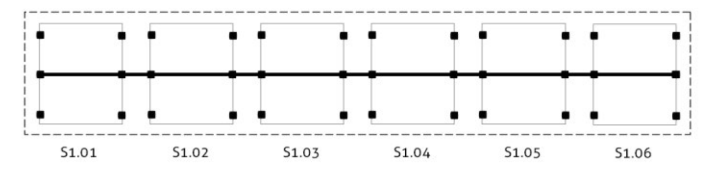


Abb. 21: Das *serials*-Prinzip (schematisch)

Die wohl extremste Ausprägung dieser Form serieller Narration bildet die **soap opera**, die – zurückgehend auf die Radioserien der 1930er und 1940er Jahre (→ § 1.6) – eine quasi unendliche Form des Erzählens darstellt, die dementsprechend auf eine stete Fortsetzung ausgelegt ist und deren Episoden nicht selten mit einem Cliffhanger (→ § 15.1) enden. Um die Handlung vorantreiben und die Geschichte weiter am Laufen halten zu können, müssen regelmäßig neue Figuren eingefügt, in unterschiedlichen Konstellationen zusammengesetzt und mit neuen Konflikten konfrontiert werden.

(a) Von der Bedeutung der Handlung

Durch die Gleichzeitigkeit verschiedener Handlungsbögen, die einander tangieren, enden und neue hervorbringen, entsteht bei diesen Serien das bereits erwähnte ***Zopfmuster*** (→ § 1.6, Abb. 4). Es generiert dadurch Spannung, dass an den Höhepunkten eines Erzählstranges – dem sogenannten Binnencliff (→ § 15.1b) – zu einer anderen Handlungsepisode geschnitten wird. Dabei kann die Gewichtung dieser narrativen Stränge ganz unterschiedlich sein, wie ein Blick auf drei Beispiele von Serien mit jeweils fünf Staffeln verdeutlicht:

- Die Gefängnisserie *Oz* (1997–2003) hat keinen Hauptplot, sondern kann vielmehr als ***Rhizom aus verschiedenen Subplots*** verstanden werden. Die Handlungsstränge wechseln

sich in der Regel ab, durch Begegnungen zwischen den unterschiedlichen Figuren kommt es natürlich aber ebenso auch zu Überschneidungen. *Oz* ist insofern auch ein interessantes Beispiel, da die Plots mit dem Tod von Figuren nicht zwangsläufig enden, erschwert dadurch allerdings auch die Identifizierung zentraler Charaktere oder Handlungsstränge.

- *Breaking Bad* hat eine klare ***Haupthandlung*** (Walter Whites Weg vom krebskranken Chemielehrer zum Drogenkoch), um die herum sich verschiedene ***Subplots*** (Familie, Krankheit, Vertrieb der Drogen, Konflikte mit Konkurrenten und der Polizei etc.) anordnen lassen. Die Gewichtung dieser Nebenhandlungen, die an späterer Stelle wieder aufgegriffen werden können, ist dabei unterschiedlich.
- Die Anwaltsserie *Damages* weist zwar einen ***staffelübergreifenden Hauptplot*** auf (etwa das Privatleben der Anwältin Patricia Hewes, ihr Verhältnis zu ihrem Sohn und vor allem zu ihrer Assistentin etc.), doch stehen die jeweiligen Fälle, die ***innerhalb einer Staffel*** bearbeitet und ‚gelöst' werden, als quasi dominanter Nebenplot im Vordergrund.

Diese drei unterschiedlichen Konzepte lassen sich grafisch verdeutlichen (Abb. 22): In der Serie *Oz* (a) stehen die einzelnen und sich meist abwechselnden, teils überschneidenden Handlungsstränge quasi gleichberechtigt nebeneinander. *Breaking Bad* (b) verfügt über einen dominanten und alle Staffeln überdauernden Hauptplot, um den sich – schematisch vereinfacht – einige Nebenhandlungen unterschiedlicher Dauer gruppieren. *Damages* (c) dreht dies quasi um, da die staffelübergreifende Haupthandlung hinter die Fälle der einzelnen Staffeln zurücktritt.

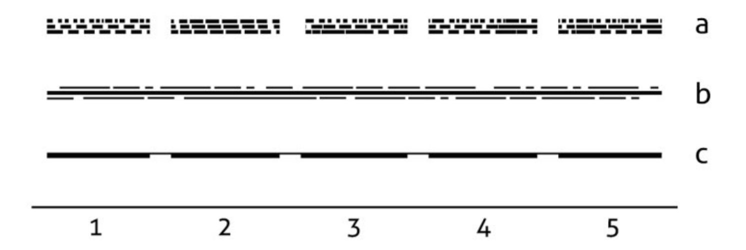


Abb. 22: Schematische Darstellung unterschiedlicher *serials*-Konzepte mit einer Lauflänge von je fünf Staffeln

serials und *case of the season*

Gerade das dritte Beispiel – ein zwar durchgehender Handlungsstrang mit klaren Entwicklungen und Veränderungen, allerdings auch immer wieder kleineren abgeschlossenen Ele-

menten – erinnert an das Flexi-Drama (→ § 12.3). Die Polizeiserie *The Shield* (2002–2008) zum Beispiel ist eine groß angelegte Charakterstudie über den – nicht nur moralisch – korrupten Polizisten Vic Mackey; gleichzeitig gibt es viele Episoden, die ganz klar dem *case of the week*-Muster (→ § 12.3b) folgen. *Damages* wie auch *The Shield* lösen ihre Fälle allerdings nicht regelmäßig pro Episode, sondern meist pro Staffel; nach diesem Prinzip gehen etwa auch die skandinavischen Produktionen *Kommissarin Lund – Das Verbrechen* (2007–2012; *Forbrydelsen*) oder *Die Brücke – Transit in den Tod* (seit 2011; *Broen/Bron*) vor, die einen Kriminalfall pro Staffel behandeln und aufklären, und die damit ähnlich wie Anthologie-Serien (→ § 12.5) funktionieren. Gleichzeitig kann – ebenfalls im Unterschied zu den Flexi-Narrativen à la *CSI* – das zentrale Merkmal der Charakterentwicklung herangezogen werden, denn die Fälle bei *The Shield* haben noch mehrere Episoden oder gar Staffeln später Auswirkungen auf Handlung und Figuren. Dass die Fälle gelöst werden, ist niemals bedeutsamer als deren emotionale Nachwirkung auf die Figuren, sodass die progressiven Elemente der Charakterentwicklung stets den narrativen Kern einer progressiven Serie ausmachen.

Rezeption

Darüberhinaus haben die drei vorgestellten Beispiele eine zentrale Gemeinsamkeit im Unterschied zu Flexi-Drama und den Status Quo-Formaten: Die Haupt- und (!) Nebenhandlungen sind so komplex, so schnell fortschreitend und so definitiv, dass das ***Auslassen einer einzigen Episode zu Schwierigkeiten im Wiederaufnehmen der Rezeption*** führen kann. Matthew Weiner, der an der Serie *The Sopranos* mitschrieb und einige Jahre später *Mad Men* entwickelte, brachte dieses neue Konzept in einem Interivew auf den Punkt:

> Der durchschnittliche Serienzuschauer einer eher konventionellen Serie wie *Friends* schaltet sechsmal pro Jahr ein. Dieser Zuschauer will sich sofort orientieren können, sich zu Hause fühlen, deshalb muss alles sein wie immer, wenn er auf die Fernbedienung tippt. Bei den *Sopranos* aber wird plötzlich jemand ermordet, den die Zuschauer liebgewonnen haben, und auch sonst ist alles im Fluss. Automatisch entsteht so eine romanhafte Struktur. Und dadurch verändert sich auch das Zuschauerverhalten: Nicht sechsmal pro Jahr wird eingeschaltet, sondern bei jeder Folge. (Weiner zitiert in Hüetlin 2012: 139)

Bedeutung der Episode

Dies führt zu einem überraschenden Paradox: Die ***einzelne Folge*** darf einerseits nicht mehr verpasst werden, gleichzeitig aber wird damit quasi jede Episode gleich wichtig für den weiteren Verlauf der Serie. In jüngster Zeit haben Formate wie *The Walking Dead* (seit 2010) und *Game of Thrones* (seit 2011) die-

ses Konzept regelrecht auf die Spitze getrieben, da nun explizit auch ***zentrale Handlungsträger nicht mehr automatisch vom plötzlichen Serientod ausgenommen*** sind. Dies brachte progressiven *serials* in aktuellen Diskursen allerdings auch oftmals den Vorwurf ein, sie hätten die einzelne Episode innerhalb der Serie ‚entwertet', wobei man sich gerne auf *The Sopranos* bezieht: „*The Sopranos* opened up what was possible on television. But it also limited it." (McGee 2012) Dies führt wiederum dazu, dass die einzelnen Episoden nur Teil eines ‚Installments' sind und die Hierarchie klar zu Gunsten dieses epischen Handlungsverlaufes geordnet ist. Auch wenn diese kontroverse Einschätzung bei einem genaueren Blick nur bedingt greift (vgl. Nesselhauf/Schleich 2014: 19), ist der Zuschauer am Ende der finalen Folge (→ **§ 14.2c**) der *Sopranos* (S6.21) – auch wenn man sich einiger Episoden spezifisch erinnern vermag – sicherlich doch überzeugt, eine Charakterstudie verfolgt zu haben. Denn es ist der Versuch Tony Sopranos, als Grenzgänger zwischen Familienleben und dem ‚anderen' Familienleben der Mafia zu bestehen, und sein dauerhafter Balanceakt ist der rote Faden, der sich durch die Serie zieht und ihr gleichzeitig als schnürendes Korsett dient.

(b) Moralische Achterbahnfahrt in New Mexico

Zugespitzt kann man davon ausgehen, dass sich für den Rezipienten seit dem Piloten (→ **§ 14.1**) von *The Simpsons* in den bisher darauf folgenden fast 600 Episoden eigentlich nicht viel verändert hat: Der Homer Simpson aus dem Jahre 1989 hat doch noch irgendwie dieselbe Figur wie im Jahre 2016, und fast könnte man meinen, in der Zwischenzeit habe sich kaum etwas Nennenswertes ereignet. Eine derartige Annahme ist natürlich nicht tragfähig, schließlich lebt die Status Quo-Serie (→ **§ 12.1**) ja gerade von ihrer binnenepisodischen Handlungsfreude. Es ist schier ungeheuer viel passiert, doch ziehen diese Abenteuer selten spürbare Konsequenzen nach sich – abgesehen von Details bleibt Homer Simpson ein Familienvater um die vierzig Jahre, der in Springfield in einem Atomkraftwerk arbeitet oder dort zumindest angestellt ist. Unter diesen *de facto* stabilen Ausgangsprämissen garantieren *The Simpsons* ihren Zuschauern selbst bei sporadischem Einschalten volle Verständlichkeit. Eine solche Konstanz vermisst man bei anderen Formaten, vor allem den progressiven *serials*.

Breaking Bad als progressives *serial*

Man stelle sich vor, wie jemand die erste und letzte Folge von **Breaking Bad** in Einklang zu bringen sucht, ohne die Entwicklung der fünf Staffeln und 62 Episoden dazwischen skizzieren zu können – dieses Vorhaben muss scheitern. *Breaking Bad*

zelebriert die Transformation von „Mr Chips“ zu „Scarface“, also ***von einem durchschnittlichen Lehrer zu einem Drogenbaron*** (vgl. Martin 2013: 267). Walter White fehlen die finanziellen Mittel, um für eine mögliche Therapie gegen den Lungenkrebs aufzukommen, und so kommt er durch mehr oder minder nachvollziehbare Zufälle auf die Idee, seine Kenntnisse als Chemielehrer für die Produktion von Crystal Meth einzusetzen. Sein Werdegang ist von diversen Auseinandersetzungen mit Kleinkriminellen, Kartellbossen und ehemaligen Alliierten geprägt. Walter White wird in seiner Vorgehensweise stets brutaler und unbarmherziger, in der finalen Staffel ist er bei der Wahl seiner Verbündeten wenig wählerisch, kollaboriert sogar mit Neonazis und nimmt den Tod eines Kindes als notwendiges Übel hin.

Unterordnung der einzelnen Episode

Breaking Bad ist dabei ein prototypisches Beispiel für eine ***stark progressive Serie*** – der erzählerische Eigenwert einer einzelnen Episode ist begrenzt. Was zählt, sind die großen *story arcs*: Walter Whites Werdegang, die Entwicklung von Jesse Pinkman, die Ermittlungen Hank Schraders gegen Heisenberg usw. Keine Folge bietet in sich selbst ein abgeschlossenes Narrativ, einen *case of the week* – am nächsten kommt dem wohl höchstens die prominente Bottle-Episode (→ **§ 14.4**) „Fly“ (S3.10). Dies soll nicht suggerieren, dass es nicht auch Episoden gibt, die sich spezifisch isoliert vom Gesamtnarrativ betrachten und werten lassen: Beispiele dafür wären Gus’ Auseinandersetzung mit dem mexikanischen Kartell („Salud“; S4.10), der Eisenbahnraub („Dead Freight“; S5.05) oder Hank Schraders Schicksal in „Ozymandias“ (S5.14). Aber alle diese Folgen, die teils ganze Handlungsstränge zu Ende bringen, funktionieren doch nur innerhalb des größeren Handlungsverlaufs.

Zusätzlich arbeitet die Serie ausgiebig mit einem proleptischen *cold open* (→ **§ 10.4c**), das auf noch kommende Ereignisse hinweist und mit der Erwartungshaltung der Rezipienten spielt – wird die eröffnende Sequenz im Piloten der ersten Staffel (S1.01) noch am Ende der gleichen Episode aufgelöst, verweisen Prolepsen in kommenden Staffeln (prominent in der zweiten und der fünften) gar auf das Finale der gesamten Staffel! Ebenfalls arbeitet die Serie intensiv mit narrativen Mitteln wie Chekhov’s Gun (→ **§ 15.4**) oder Red Herrings (→ **§ 15.5**), die ein konsequentes Einschalten unabdingbar machen. Konsequent ist dabei ein gutes Stichwort: Wie von den Machern stets betont wurde, ist *Breaking Bad* ein ***modernes* morality play**, das sich dezidiert mit den Konsequenzen moralisch fragwürdiger Taten auseinandersetzt. Innerhalb dieses progressiven Mammutwerks bauen Handlungen aufeinander auf, denn sie

bedingen einander kausal und in der intrinsischen Logik der Serie wird nichts vergessen – und auch der Zuschauer darf nichts vergessen. So verschwindet zum Beispiel Walter Whites kurzzeitiger Mitarbeiter Gale Boetticher fast zur Gänze aus der Wahrnehmung des Rezipienten. Walter und Jesse entledigen sich des ungeliebten Gales, der in der vierten Staffel als Vergleichswert für Walters maßlose Ruhmsucht zunehmend in Vergessenheit gerät und schließlich im Finale der dritten Staffel verstirbt (S3.13). Jedoch kann sich Walter von dem Buch *Leaves of Grass* von Walt Whitman, das Gale ihm als Zeichen seiner Anerkennung schenkte, nicht trennen. Es dauert allerdings bis zur Folge „Gliding All Over" (S5.08), bis Hank den Gedichtband inklusive Widmung von Gale findet – ein Gedicht aus diesem Band ist auch namensgebend für diese Episode –, was eine zerstörerische Ereigniskette auslöst. Mit einer Latenz von über zwanzig Episoden löst sich nun also das Versprechen einer Konsequenz ein. Hier einzelne Folgen zu verpassen verbietet sich also. *Breaking Bad* wie auch viele andere progressive Formate sind ausgiebige Studien der Folgerichtigkeit. Wenn man sich ein Kontinuum vorstellt, an dessen einem Ende die einzelne Episode und am anderen Ende das gesamte Seriennarrativ im Fokus steht, sind Formate wie *Breaking Bad*, *Mad Men* oder *The Wire* sicherlich dem letztgenannten Lager zuzuordnen.

§ 12.3 Flexi-Drama: *case of the week*

Die dritte Form seriellen Erzählens sei – als Kombination der beiden vorherigen Typen – ***Flexi-Drama*** genannt und verbindet damit progressive und stagnative Elemente (vgl. Creeber 2004; Nelson 2007). So gibt es in diesen Serien einen übergreifenden Plot mit sich weiterentwickelnden Figuren und Ereignissen, die auf der Handlungsebene nachhaltige Folgen haben (Tod oder Krankheiten von Figuren, Beziehungen etc.), während die einzelne Episode selbst um einen in der Regel abgeschlossenen Subplot kreist.

Damit sind diese Formate ‚realistischer' als die Status Quo-Serien (→ § 12.1), da die Figuren natürlichen Alterungsprozessen unterworfen sind und Handlungen Konsequenzen haben, ermöglichen es dem Zuschauer aber auch gleichzeitig (im Gegensatz zu den progressiven *serials* (→ § 12.2)), einige Episoden zu verpassen und sich beim erneuten Einschalten wieder ‚zurecht' zu finden.

(a) Literarische Vorläufer und Weiterentwicklung im TV

Dieses serielle Prinzip lässt sich auch in ähnlicher Weise in literarischen Texten finden – beispielsweise in den Sherlock Holmes-Erzählungen von Sir Arthur Conan Doyle (→ § 1.2): Jede Geschichte enthält einen konkreten Kriminalfall, der erfolgreich gelöst wird; gleichzeitig gibt es aber dennoch übergreifende Entwicklungen wie Holmes' Obsession mit Professor Moriarty oder Watsons Ehe mit Mary Morstan (und schließlich ihr Tod).

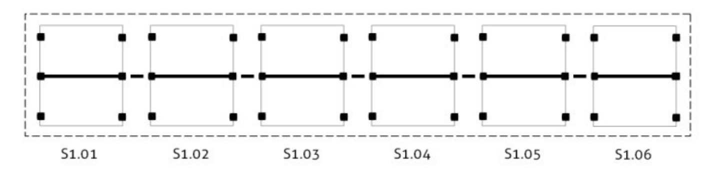


Abb. 23: Das Flexi-Prinzip (schematisch)

Spätestens seit den 1980er Jahren und einem regelrechten ‚Boom' von Kriminal-, Krankenhaus- oder Anwaltsserien scheint dieses Schema die Fernsehlandschaft regelrecht zu dominieren. Der Umfang bzw. die Gewichtung von ***episodischem Subplot*** und ***übergreifendem Handlungsstrang*** kann dabei variieren; so bieten viele Flexi-Formate zu Beginn und am Ende der Folge einen kurzen Einblick in das Privatleben der Figuren, während der zentrale Hauptteil der jeweiligen Fallgeschichte vorbehalten bleibt.

Fallbeispiel: *Shark*

So beispielsweise in der CBS-Serie **Shark** (2006–2008) um den Staatsanwalt Sebastian Stark: Im Mittelpunkt einer jeden Episode steht ein juristischer Fall; darüber hinaus entwickelt sich aber etwa auch das Verhältnis von Stark zu seiner jugendlichen Tochter Julie (inklusive pubertärer Probleme und Konflikte) und seiner Ex-Frau Claire, die in der zweiten Staffel wieder zurück nach Los Angeles zieht. Gleichzeitig ist sich *Shark* offensichtlich bewusst, wie wichtig das ideale ‚Mischverhältnis' von *case of the week* und Charakterentwicklung ist – denn während ein Auslassen des wöchentlichen Falles für spätere Episoden zumeist kaum von Bedeutung ist, darf der ‚private' Aspekt nie zu stark sein, damit sich der Zuschauer auch dann noch orientieren kann, wenn er ein oder zwei Folgen verpasst hat.

(b) Der Fall der Woche

House, M.D. als Flexi-Serie

Der genauere Blick auf eine Episode der Fox-Serie **House, M.D.** (2004–2012) kann dieses Schema exemplarisch verdeutlichen.

So ist die Folge „Dying Changes Everything“ (S5.01) einerseits noch deutlich von vorherigen Ereignissen beeinflusst: Amber Volakis ist durch einen Busunfall gestorben (S4.15 und S4.16), was das Verhältnis zwischen House und seinem Freund, James Wilson, stark belastet. Wilson, der gerade eine Beziehung zu Amber begonnen hatte, möchte die Klinik daher sogar verlassen, was House zu verhindern sucht. Dieser Handlungsstrang („1“ in Abb. 24) wird von einem weiteren ‚internen‘ Konflikt („2“) begleitet: Remy ist an Chorea Huntington erkrankt.

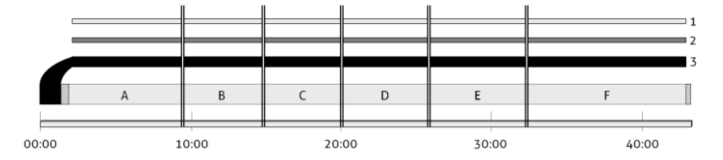


Abb. 24: Schematischer Aufbau der *House, M.D.*-Episode S5.01

Die medizinische Fallgeschichte der Episode („3“) beginnt bereits im *cold open* (→ § 10.4c) vor dem Intro (→ § 16.4) und besteht in der seltsamen Erkrankung einer jungen Frau, die zunächst an Vitaminmangel und einer ektopischen Schwangerschaft zu leiden scheint, deren Symptome von House aber schließlich als eine Lepra-Erkrankung diagnostiziert werden.

Diese Erzählstränge ziehen sich durch die gesamte Episode, die an fünf Stellen durch ein *fade to black* (→ § 15.2a) strukturiert wird, allerdings mit unterschiedlicher Schwerpunktsetzung: Während in den Abschnitten „A“ und „B“ die Krankengeschichte der Patientin eher im Vordergrund steht, dominiert der Konflikt mit Wilson in „C“ und vor allem „D“. Die Auflösung des medizinischen Falls wird dann wieder zum Ende der Folge wichtiger, während Remys Huntington-Erkrankung ohnehin nur in „A“, „B“, „D“ und „F“ erwähnt wird.

case of the week

Dieses regelrechte Spiel mit den Handlungslinien ist durchaus typisch für ein Flexi-Narrativ: Jede Episode besteht aus Erzählsträngen, die noch innerhalb der jeweiligen Folge gelöst und damit beendet werden (die Fallgeschichte: **case of the week** bzw. **monster of the week**), und anderen Konflikten und Entwicklungen, die das Arbeitsumfeld oder das Privatleben der Hauptfiguren betreffen und die in der nächsten Episode weiter verhandelt werden. So entsteht (wie der Name „flexi“ andeutet) eine Mischung aus den beiden bisher kennengelernten Erzählformen – *series* (→ § 12.1) und *serial* (→ § 12.2).

Es überrascht wohl kaum, dass sich diese Form des seriellen Erzählens natürlich besonders für Kriminal-, Krankenhaus-, Anwalts- oder Gerichtsserien geeignet, schließlich kann so jede

Woche ein juristischer, medizinischer oder kriminalistischer Fall behandelt und abgeschlossen werden. So auch in der Serie *House, M.D.*, die darüber hinaus Medizin und Kriminalistik verbindet: Der Arzt Gregory House kann als ‚moderner' und medizinischer Sherlock Holmes gesehen werden, dessen Vorgehen und Verhaltensweise sich durchaus an den ebenfalls seriell veröffentlichten Erzählungen von Arthur Conan Doyle orientieren (→ **§ 1.2**).

Und auch an dieser *House, M.D.*-Beispielfolge zeigt sich das Mischverhältnis von fortlaufender Entwicklung und wöchentlichem Fall: Die Erkrankung von Remy (vor allem S5.05 und S5.09) oder Wilsons Konflikt (etwa S5.02 und S5.04) werden im Laufe der Staffel immer wieder aufgegriffen und fortgeführt, sodass der treue Zuschauer auch hier ‚belohnt' wird.

Flexi-Sitcoms

Interessant ist nun, dass nicht nur Anwalts-, Kriminal- oder Krankenhausserien – so etwa auch die Beziehung zwischen Autor und Ermittlerin in *Castle* (2009–2016), Horatio Canes bis in die sechste Staffel von *CSI: Miami* (2002–2012) unbekannter Sohn (vgl. vor allem S6.03 und S6.13) oder die Beziehung zwischen den Ärzten Meredith Grey und Derek Shepherd in *Grey's Anatomy* (seit 2005) –, sondern in den vergangenen Jahren gerade auch viele Comedy- und Sitcom-Formate dieses Format wählen. Denn auch Serien wie *Friends* (1994–2004) oder *How I Met Your Mother* (2005–2014) entsprechen prinzipiell diesem Schema und können innerhalb der Episode als eine Mischung aus abgeschlossenem Abenteuer oder Konflikt und einer staffelübergreifenden Entwicklung auf Figuren- und Handlungsebene gesehen werden.

Fernsehgeschichtlich kann der ‚Aufstieg' des Flexi-Dramas wohl auch im „Quality Television" (→ **§ 9**) und dessen langlaufenden und narrativ komplexen Serien begründet werden, schließlich handelt es sich durch die Kombination aus *series* (→ **§ 12.1**) und *serial* (→ **§ 12.2**) um eine ‚vereinfachte' und ‚massenkompatiblere' Form der progressiven *serial*, die aufgrund des wöchentlich abgeschlossenen Falls regelmäßiger eine Form der *closure* (→ **§ 15.2f**) anbietet, als dies etwa bei *Breaking Bad* der Fall wäre.

(c) Variationen und Änderungen im Serienkonzept

Diese drei Formen der seriellen Narration – die statische *series*, das progressive *serial* und das Flexi-Drama – stellen die zentralen Ausprägungen dar und können sicherlich auf eine überwiegende Mehrheit von Fernsehserien angewendet werden. Doch, wie jedes künstlerische Erzeugnis, ist auch ein serielles Format keineswegs immer statisch und frei von Abweichungen.

Thematische Änderungen: *The Big Bang Theory*

So hat sich die kommerziell äußerst erfolgreiche Sitcom **The Big Bang Theory** (seit 2007) von einer Nerd-Comedy thematisch zu einer Beziehungsserie entwickelt; zwar sind Sheldon, Leonard, Raj und Howard weiterhin Wissenschaftler an der Universität, doch aufgrund neuer (und beim Publikum offensichtlich erfolgreicher) Personenkonstellationen und Charakterentwicklungen haben sich inhaltlicher Schwerpunkt wie auch Witz und Humor im Laufe der Staffeln deutlich verändert.

Strukturelle Änderungen: *Chuck*

Andererseits lassen sich auch Beispiele für Serien finden, deren narratives Konzept sich im weiteren Handlungsverlauf gezielt strukturell ändert. So beginnt beispielsweise die Agentenserie **Chuck** (2007–2012) mit einem progressiven Plot – der Computerfachmann Chuck wird zu einem lebenden Speicherplatz für den Geheimdienst (S1.01 und S1.02). Nachdem die Ausgangslage bis zur dritten Episode der ersten Staffel hergestellt worden ist, stehen von nun an episodisch erzählte und zumeist innerhalb einer Folge abgeschlossene Abenteuer im Mittelpunkt: Die Serie wird zum Flexi-Drama. Dieses Schema erinnert an die Quest-Struktur antiker und mittelalterlicher Heldengeschichten von Herkules bis Tristan (→ **§ 1.1**), die sich ebenfalls nach einer Einleitung (Geburt, Erwachsenwerden, Initiation) für sich stehenden und prinzipiell in ihrer Reihenfolge austauschbaren Abenteuern der ‚Heldenreise' zuwenden (vgl. Campbell 2008).

§ 12.4 Miniserie und Mehrteiler

Die ***Miniserie* („limited (event) series")** stellt einen vierten Typus des seriellen Erzählens dar; sie besteht aus nur wenigen einzelnen Episoden und erinnert daher stark an ‚klassische' Filmproduktionen (vgl. Bignell 2013: 153). Auch der Entstehungsprozess ist daran angelehnt, da alle Teile und Folgen ***im Vorfeld durchgeplant*** sind und sich die Miniserie durch ihren festgesetzten Abschluss nicht erst im Laufe der Ausstrahlung weiterentwickelt, wie dies beispielsweise bei *soap operas* (→ **§ 1.6; § 2.4**) üblich ist. Gleichzeitig sind die einzelnen Episoden – ähnlich den progressiven *serials* – zumeist durch einen ***zentralen Hauptplot*** verbunden. Die durchkomponierte Form wie auch die Begrenztheit der Episoden begünstigt in der Regel einen festgesetzten und die Handlung ***abschließenden Endpunkt* (closure)**.

(a) Ursprünge und Erscheinungsformen

Durch die ***prinzipielle Abgeschlossenheit und Limitierung*** entfällt eine Einteilung in mehrere Staffeln, und auch die Ausstrahlung beschränkt sich in der Regel auf nur wenige (meist nah beieinander liegende) Sendetermine. Aus der US-amerikanischen Fernsehlandschaft war die Miniserie bis in die 1970er Jahre nahezu verschwunden, konnte dann aber zur Publikumsgewinnung genutzt werden: Mit der Kombination aus Erzähl- und Produktionsweisen des Kinos und der Adaption (→ **§ 13.1**) literarischer Werke konnten die US-amerikanischen Networks (→ **§ 4.2**) wieder ein größeres Fernsehpublikum anziehen. Zu den großen Erfolgen zählen beispielsweise die achtteilige ABC-Serie *Roots* (1977), die vierteilige Romanverfilmung *The Thorn Birds* (1983) oder der NBC-Zwölfteiler *Centennial* (1978–1979) – und so wird seit Mitte der 1970er Jahre der US-amerikanische Emmy Award und seit den 1980er Jahren auch der Golden Globe regelmäßig in der Kategorie „Miniseries" verliehen.

Aktuelle Miniserien

Nachdem sich das zweite und das dritte ‚goldene Zeitalter' (→ **§ 3**) des „Quality Television" (→ **§ 9**) eher durch komplexe und langlaufende Produktionen ausgezeichnet haben, wurde das ökonomische und erzählerische Potential der Miniserie in den vergangenen Jahren in den USA wiederentdeckt: anspruchsvoller als andere serielle Formen, aber gleichzeitig auch kürzer, besser zu überblicken und schneller zu einem Abschluss kommend als die komplexen progressiven Formate. Der zwischenzeitliche Boom an Miniserien spiegelt sich erneut in der eingeführten Kategorie des ***„Primetime Emmy Award for Outstanding Miniseries or Movie"***, der in den Jahren 2010 bis 2012 unter anderem an *Downton Abbey* (2010–2015) vergeben wurde. Zu den erfolgreichsten Miniserien der vergangenen Jahre zählen unter anderem die aufwändig produzierten HBO-Formate *Band of Brothers* (2001) und *The Pacific* (2010), die im Zweiten Weltkrieg angesiedelt sind, sowie die Serien *The Hour* (2011–2012) und *Political Animals* (2012).

(b) Literaturverfilmungen und Mehrteiler

Literaturverfilmungen

Literaturverfilmungen, wie sie in den vergangenen Jahren in beständiger Regelmäßigkeit von den britischen Sendern BBC und ITV produziert werden, zählen weiterhin zu den häufigsten Erscheinungsformen der Miniserie. Neben der seriellen Adaption (→ **§ 13.1**) verschiedener Romanen von Jane Austen oder Charles Dickens gehören dazu etwa *The Forsyte Sage* (2002–2003), *Jekyll* (2007), *Parade's End* (2012), *Prey* (seit 2014) oder *The Crimson Field* (2014).

Mehrteiler

In der deutschen Fernsehlandschaft prägte sich die spezifische Erscheinungsform des ***mehrteiligen Fernsehfilms*** heraus (vgl. Waldmann 1977: 113), der vor allem seit den 1970er Jahren mit den Filmen um die Familie Semmeling (1972, 1976, 2002) oder der Produktion *Heimat* (1981–2012) von Edgar Reitz entstand und nicht selten zum ***„Straßenfeger“*** wurde, der ein großes Publikum vor dem Fernseher versammeln konnte. In den vergangenen Jahren beschränkte sich die Thematik solcher Mehrteiler häufig auf die deutschen Vergangenheit, so etwa in der ZDF-Produktion *Dresden* (2006), dem ARD-Film *Die Flucht* (2007) oder dem kontrovers diskutierten ZDF-Dreiteiler *Unsere Mütter, unsere Väter* (2013). Trotz des miniseriellen Konzepts wird der Mehrteiler auch von den Sendern weiterhin explizit so benannt und kaum als „Miniserie“ beworben, wohl auch, um eine Abgrenzung zur ‚gewöhnlichen‘ Fernsehserie zu schaffen (vgl. Hahn 2014: 281).

An diesen Beispielen zeigt sich oftmals auch die Problematik der Schnittfassung, die auch an späterer Stelle (**→ § 16.2c**) nochmals eine Rolle spielen wird – denn die *Die Flucht* wurde beispielsweise sowohl als 180-minütige Version wie auch als Zweiteiler mit einer Lauflänge von jeweils 90 Minuten ausgestrahlt. Bei anderen Miniserien sind Unterschiede in der Schnittfassung noch eklatanter, so etwa in der BBC-Produktion *Parade’s End*, deren fünfteilige Komposition mit einer Dauer von jeweils 60 Minuten für den internationalen Markt auf sechs Episoden mit einer Laufzeit von jeweils 45 Minuten gestaucht wurde (vgl. Kazmaier 2015: 186f.).

§ 12.5 Anthologie-Serie

Die ***Anthologie-Serie*** ist dem miniseriellen Erzählen nicht unähnlich, schließlich besteht auch dieser Typus aus einer überschaubaren Anzahl von zusammenhängenden Episoden, deren Storyline innerhalb des Verbunds zum Abschluss kommt. Doch im Unterschied dazu werden diese Formate in mindestens einer zweiten Staffel fortgesetzt, allerdings unter anderen Voraussetzungen und mit einem in der Regel völlig veränderten Setting und Cast.

(a) Ursprünge und Erscheinungsformen

Der Begriff des **„anthology drama“** ist aus dem „Golden Age of Television“ (**→ § 3**) und damit den Anfangsjahren der US-amerikanischen Fernsehserie bekannt (**→ § 2.2**), und bezeichnete die fest im Fernsehprogramm etablierten und fast aus-

schließlich in New York produzierten Theater- und Literaturübertragungen (vgl. Thompson 1996: 21f.). Ab den 1950er Jahren wird der Begriff der *‚Anthologie-Serie'* dann für Formate verwendet, die in einem Rahmen einzelne und für sich abgeschlossene Episoden erzählen, die für sich genommen an die Status Quo-Serie (→ § 12.1) erinnern. So liefen etwa unter dem Namen *Tales of Tomorrow* (1951–1953) verschiedene Science Fiction-Geschichten, die jeweils genau eine Episode dauerten – von Frankenstein (S1.16) bis zu Dorian Gray (S2.21). Dieses Konzept findet sich in ähnlicher Form dann später beispielsweise in *Science Fiction Theatre* (1955–1957) oder *Alfred Hitchcock Presents* (1955–1965), und erlebte mit den Serien *Amazing Stories* (1985–1987) und *Beyond Belief: Fact or Fiction* (1997–2002, deutsch: *X-Factor: Das Unfassbare*), die explizit an Formate der 1950er und 1960er Jahre anknüpfen (vgl. Thompson 1996: 30), eine erfolgreiche Wiederkehr.

Fallbeispiel: *The Twilight Zone*

Das wohl bekannteste und narrativ das Paradebeispiel dieser Form stellt sicherlich die von Rod Serling entwickelte Serie **The Twilight Zone** (1959–1964) dar, die später noch zwei weitere Male neu aufgelegt wurde. Der Rahmenerzähler Serling meldet sich in jeder Folge mit einer neuen mysteriösen Geschichte, die am Ende der Episode aufgelöst wird. Das Schema ist dabei meist gleich und kann am Beispiel der Folge „Little Girl Lost" (S3.26) exemplarisch aufgezeigt werden (Abb. 25).

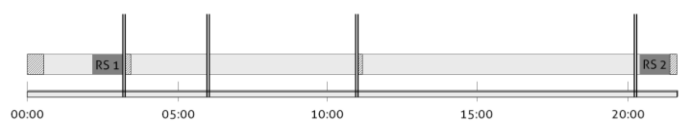


Abb. 25: Schematischer Aufbau der *The Twilight Zone*-Episode „Little Girl Lost" (S3.26)

Die Episode beginnt mit einem kurzen Intro, übersprochen von Rod Serling, das mit der Ankündigung endet: „This is the dimension of imagination. It is an area which we call the Twilight Zone." Nun folgt der Einstieg in den wöchentlichen Fall – ein Ehepaar hört ihre Tochter Tina im Kinderzimmer rufen, doch das Mädchen selbst ist nicht zu sehen und ist offenbar durch ein Portal unter ihrem Bett in eine andere Dimension gelangt. Serling taucht nun selbst auf und fasst die Problematik für den Zuschauer zusammen (RS1): „Missing: One frightened little girl. […] Present location? Let's say for the moment: In the Twilight Zone." (2:22 min.) Mit der Hilfe eines herbeigerufenen Freundes der Familie, dem Physiker Bill, kann das Mädchen schließlich aus der anderen Dimension befreit wer-

den, rechtzeitig bevor sich das Portal am Ende der Folge schließt. Nun meldet sich wieder Serling (RS2) – mit einer Zigarette in der Hand – und verkündet, dass der Fall nie abschließend aufgelöst werden konnte (21:25 min.), bevor er kurz auf die Sendung der folgenden Woche („Next Week on …“; → § 16.7) verweist (22:00 min.) und schließlich Werbung für den Sponsor der Sendung, Chesterfield Zigaretten, macht (22:21 min.).

Neue Anthologie-Serien

Den Gegensatz dazu bilden Anthologie-Serien, die zwar auch in jeder Staffel mit einem gleichen Produktionsteam und einer ähnlichen Ausgangslage, allerdings mit (nahezu) vollständig ***ausgetauschten Charakteren*** aufwarten. So sind die einzelnen Staffeln von *American Horror Story* (seit 2011) zwar durch ästhetisch und erzählerisch ähnliche Elemente verbunden, das Setting, die Figuren und die erzählten Geschichten unterscheiden sich allerdings jeweils von den vorhergegangenen *seasons*. Die Schauspieler werden – von wenigen Ausnahmen abgesehen (vor allem Jessica Lange) – ebenfalls ausgetauscht, sodass jede Staffel quasi als selbstständige ‚Serie‘ verstanden werden kann. Vorkenntnisse des Rezipienten sind dadurch nicht notwendig – etwa auch bei der Serie *True Detective* (seit 2014), die mit einem komplett neuen Cast (Figuren und Schauspieler) quasi neu startet, oder bei *Fargo* (seit 2014), deren zeitliche Verschiebung aus der Gegenwart (erste Staffel) ins Jahr 1979 (zweite Staffel) ebenfalls mit einem veränderten Figuren- und Schauspielercast einhergeht.

(b) Funktionsweisen und Zuschauerbindung

Spannend ist nun hier der Blick auf die seriellen Elemente, die das jeweilige Format zusammenhalten. Im Falle der *Twilight Zone* oder der Serie *Beyond Belief* sind es die einzelnen Geschichten, die jeweils über rationale und wissenschaftliche Erklärungen hinausgehen und damit einen ***thematischen Rahmen*** bilden. Die Spannbreite dieser für sich abgeschlossenen und in folgenden Episoden nicht wieder aufgegriffenen Fallgeschichten ist dementsprechend groß, sodass die Zuschauerbindung eher lose und ein Einstieg in die Serie jederzeit möglich ist.

Neuere Formate wie *American Horror Story* (mit den Orten „Murder House“, „Asylum“, „Coven“, „Freak Show“, „Hotel“), *Fargo* (mit den Handlungsjahren 2006, 1979, 2010) oder *True Detective* (Mordfall in Louisiana, Korruption in Kalifornien) wiederum sind nun zwar staffelweise abgeschlossen, doch die Serie insgesamt wird ebenfalls nur durch eine solche thematische Ähnlichkeit zusammengehalten. Dieser Wechsel für eine neue Staffel ist damit für das Studio Potential wie Gefahr zu-

gleich – ein erfolgreiches Konzept wird über die Staffel hinaus nicht fortgesetzt, doch folgt andererseits im Falle schlechter Einschaltquoten zur nächsten *season* auch eine neue Geschichte. Dies zeigte sich beispielsweise an den Kritiken zu *True Detective*: Während die erste Staffel mit den Hauptdarstellern Matthew McConaughey und Woody Harrelson fast durchgängig gelobt und unter anderem für den Golden Globe nominiert und mit dem Emmy ausgezeichnet wurde, fand die zweite Staffel mit den Schauspielern Colin Farrell und Vince Vaughn deutlich weniger Anklang.

§ 12.6 Potentiale und Gefahren der Serialität

Jede der fünf unterschiedlichen Formen seriellen Erzählens folgt damit ihren jeweiligen Gesetzmäßigkeiten und hat ebenso ***besondere Qualitäten wie auch zwangsläufige Limitierungen***. Dabei lässt sich natürlich streiten, ob der erzählerische „Status Quo" der *Simpsons* oder die konsequente und kompromisslose Progression einer Serie wie *Breaking Bad* eine ‚spannendere' Rezeption ermöglichen.

‚Zwang' nach Fortsetzung

Zwar mögen die Zuschauererwartungen einer Status Quo-Serie durch die ja quasi grenzenlose binnenepisodische Handlungsfreude sehr hoch sein, doch wird der Rezipient insgesamt deutlich stärker an Konzept der *serials* gebunden, da er regelrecht ‚gezwungen' ist, jede Woche erneut einzuschalten, um den Fortgang der Handlung und die Entwicklung der Figuren zu verfolgen, für die keine Garantie mehr besteht – doch:

> Eine Erzählung auszuweiten oder zu verlängern, heißt immer auch, das Risiko narrativer Selbstabnutzung zu erhöhen. Bei längerer Laufzeit wird es für Serien deshalb zunehmend dringlich, die gegenläufigen Strukturmerkmale von Wiedererkennbarkeit und Erneuerung auszubalancieren. (Jahn-Sudmann/Kelleter 2012: 206)

Gerade bei progressiven *serials* sind die ***Fortsetzungsmöglichkeiten*** theoretisch niemals völlig erschöpft (*soap operas* und *telenovelas* wissen das sehr gut umzusetzen), doch besteht auch dort natürlich eine gewisse Abnutzungsgefahr, schließlich müssen dem Rezipienten regelmäßig neue Konflikte und Konstellationen geboten werden, sodass sich eine langlaufende Serie durchaus zu ‚verzetteln' droht. Denn: Die größte Gefahr eines jeden Formats besteht darin, sich zu wiederholen (vgl. Hißnauer/Scherer/Stockinger 2012: 145), und dies vor allem bei Status Quo-Serien oder *series*, die keine fortlaufende Handlung

haben sondern, sich auf *case of the week* oder das *monster of the week* beschränken.

Die Kunst des Abschlusses

Diese Gefahr zeigt sich oftmals erst am Ende einer Serie – nämlich an der ‚Art', wie sie zum Ende kommt (→ § 14.2c). Tritt bei Status Quo- und Flexi-Formaten die progressive Entwicklung hinter den abgeschlossenen Fall der einzelnen Episode absolut (etwa *The Simpsons*) oder zumindest deutlich (Krankenhaus-, Kriminal- oder Anwaltsserien) zurück, sollte es diesen Serien ja eigentlich ‚leichter' fallen, einen ‚runden' ***Abschluss*** zu finden. Bei langlaufenden *serials* mit einer weit verzweigten Handlung und einer umfassenden Charakterentwicklung besteht dagegen eher die Gefahr, aufgrund eines profitorientierten Produktionsdesigns künstlich in die Länge gezogen zu werden, und zwar so sehr, dass eine zufriedenstellende Lösung kaum noch möglich ist (vgl. Nesselhauf/Schleich 2015c). Ein vom Rezipienten als ‚gelungen' empfundenes Finale (→ § 14.2) hat sicherlich auch damit zu tun, dass die kreativen Köpfe hinter der Serie von Beginn an wussten, wo sie denn eigentlich hinwollten.

Aufgaben zu § 12

- Wie ist dieser Dialog am Ende der *Simpsons*-Episode „Bart vs. Lisa vs. the Third Grade" (S14.03) zu bewerten?

  PRINCIPAL SKINNER: If this episode has taught us anything, it's that nothing works better than the Status Quo. Bart, you're promoted back to the fourth grade.

  BART SIMPSON: Yeah!

  PRINCIPAL SKINNER: And Lisa, you have a choice. You may continue to be challenged in third grade, or return to second grade and be merely a big fish in a little pond.

  LISA SIMPSON: Big fish! Big fish!

  HOMER SIMPSON: The Status Quo!
- Die Anthologie-Serie und die Miniserie sind die zwei wohl erfolgreichsten Formen serieller Erzählungen der vergangenen Jahre. Womit könnte diese Euphorie zu erklären sein?
- Die verschiedenen seriellen Erzählformen scheinen ganz unterschiedliche Senderanbindungen zu haben: Das Flexi-Drama wird vorwiegend im *basic cable* (bzw. im deutschen Privatfernsehen) ausgestrahlt, progressive Serien eher im Pay TV (bzw. im europäischen öffentlich-rechtlichen Fernsehen). Belegen Sie diese These mit Hilfe von § 2.
- Fassen Sie stichpunktartig Vor- und Nachteile der fünf zentralen Formen seriellen Erzählens hinsichtlich Erzählweise und Rezeption in einer Tabelle zusammen.

Weiterführende Literatur



Blanchet, Robert et al. (2010) (Hrsg.): *Serielle Formen: Von den frühen Film-Serials zu aktuellen Quality-TV- und Onlineserien.* Marburg.

Creeber, Glen (2004): *Serial Television. Big Drama on the Small Screen.* London.

Hahn, Sönke (2014): „Zwischen Stagnation und Progression: Die Miniserie." In: Jonas Nesselhauf und Markus Schleich (Hrsg.): *Quality-TV. Die narrative Spielwiese des 21. Jahrhunderts.* Münster, S. 281–292.

Mittell, Jason (2015): *Complex TV: The Poetics of Contemporary Television Storytelling.* New York.

Nelson, Robert (2007): *State of Play. Contemporary ‚high-end' TV Drama.* Manchester.

Stedman, Raymond William (1977): *The Serials. Suspense and Drama by Installment.* Norman, OK.

§ 13 Formen der seriellen Fortsetzung

Fernsehserien stehen oftmals in einem Verhältnis zu bereits bestehenden Texten, die sie dann entweder neu erzählen oder an die sie inhaltlich anknüpfen – in diesem Zusammenhang lassen sich vier zentrale ***Erscheinungsformen serieller Fortsetzung*** unterscheiden: Adaption (→ **§ 13.1**), Spin-Off (→ **§ 13.2**), Remake (→ **§ 13.3**) und Reboot (→ **§ 13.4**).

§ 13.1 Adaption

Die ***Adaption*** bezeichnet die Umwandlung eines Stoffes in ein anderes Medium (vgl. Bignell 2013: 106); so wurden in der Frühzeit des Fernsehens auffällig viele Theaterstücke televisionär umgearbeitet, und auch in den vergangenen Jahren zeigt sich ein anhaltendes Interesse an der seriellen Verfilmung von Romanen.

Literaturverfilmung

Denn gerade ***Literaturverfilmungen*** stellen einen wichtigen Bestandteil der rezenten Serienlandschaft dar – und besonders die britische BBC scheint sich darauf spezialisiert zu haben: Immer wieder werden Romane wie zuletzt Ford Madox Fords *Parade's End* (2012) und John le Carés *The Night Manager* (2016) oder Werke der Autorin Jane Austen sehr erfolgreich zu mehrteiligen Fernsehverfilmungen (→ **§ 12.4**) adaptiert. Und auch die Eigenproduktionen der Video on Demand-Plattformen (→ **§ 17.2**) umfassen inzwischen verschiedenste Literaturadaptionen – so beispielsweise *Bosch* (seit 2014) oder *The Man in the High Castle* (seit 2015) als Amazon Originals.

Vom Film zur Serie

Lange Zeit stellte die ***Adaption zu einem Kinofilm*** die ‚Krönung' einer Serie nach deren Ende dar – so erhielt etwa die HBO-Produktion *Sex and the City* (1998–2004) gleich zwei Blockbuster-Fortsetzungen (2008, 2010), und auch die Serien *Starsky & Hutch* (1975–1979; 2004), *Charlie's Angels* (1976–1981; 2000, 2003) oder *Miami Vice* (1984–1989; 2006) schafften zu Beginn des 21. Jahrhunderts den Sprung ins Kino. Diese Entwicklung hat sich in den vergangenen Jahren umgekehrt, indem nun ***erfolgreiche Filme zu Serien*** adaptiert werden: So knüpft beispielsweise die Anthologie-Serie (→ **§ 12.5**) *Fargo* (seit 2014) an den gleichnamigen Film (1996) der Coen-Brüder an, und auch die Serien *From Dusk Till Dawn* (seit 2014), *Scream* (seit 2015), *12 Monkeys* (seit 2015), *Rush Hour* (seit 2016) oder *School of Rock* (seit 2016) gehen ebenso auf frühere

Kinoproduktionen zurück wie *Teen Wolf* (seit 2011), *Hannibal* (2013–2015) und *Bates Motel* (seit 2013).

§ 13.2 Spin-Off

Im Unterschied dazu bezeichnet ein ***Spin-Off*** den Ableger eines fiktionalen Werkes, im häufigsten Fall jedoch im gleichen Medium. Hierbei handelt es sich um eine (horizontale) diegetische Erweiterung und um primär profitorientierte Prozesse, die darauf abzielen, Synergieeffekte auszunutzen, indem man ein erfolgreiches Produkt modifiziert und zumindest partiell in ein neues inkorporiert (vgl. Altman 1999: 44). Dieses Phänomen ist auch im Bereich der Fernsehserie zu finden: Erfolgreiche Formate bieten aufgrund ihrer diegetischen Tiefe viele (Neben-)Figuren, die ***in einer neuen Serie die Hauptrolle*** übernehmen können (vgl. *Better Call Saul* als Ableger von *Breaking Bad*), oder sie schaffen ein ***interessantes Setting***, eine diegetische Welt also, die genug Platz für neue Figuren und Handlungen birgt (vgl. *Fear the Walking Dead* als Ableger von *The Walking Dead*). Letzterer Fall tangiert Bereiche des *world building*, die eher auf diegetische Expansion und globale Vermarktbarkeit abzielen, was oftmals zu einer negativen kritischen Grundhaltung gegenüber diesen neugeschaffenen Formaten führt (vgl. Grant/Wood 2004: 71).

Fallbeispiel: *All in the Family*

Spin-Offs sind aber keineswegs eine Erfinung der vergangenen Jahre – der wohl ungeschlagene Meister aller Spin-Offs dürfte die Comedy-Familienserie **All in the Family** (1971–1979) sein, die in neun Staffeln auf CBS ausgestrahlt wurde und deren Erfolg weitere Ableger hervorbrachte:

- Die ursprünglich nur als Gast eingebaute Figur der Maude Finlay war so erfolgreich (S1.12 und S1.24), dass die selbstbewusste Feministin zur Protagonistin einer eigenen Serie wurde: *Maude* (1972–1978) lief in sechs Staffeln auf CBS und brachte mit *Good Times* (1974–1979) wiederum ein Spin-Off hervor, nun über die afroamerikanische Familie Evans. Diesen Milieuwechsel vollzog übrigens auch die erfolgreiche ABC-Serie *Perfect Strangers* (1986–1993), deren Spin-Off *Family Matters* (1989–1998) es auf neun Staffeln brachte.
- Auch die frühere Nachbarsfamilie erhält ein Spin-Off: *The Jeffersons* (1975–1985) lief über elf Staffeln auf CBS und führt (wenn auch nur kurzzeitig) ebenfalls zu einer weiteren eigenständigen Serie mit dem Titel *Checking In* (1981).

- Schließlich erhielt auch die geschiedene Tochter der Familie mit *Gloria* (1982–1983) ein Spin-Off, auch wenn bereits nach 21 Episoden Schluss war.
- Die beiden Serien *Archie Bunker's Place* (1979–1983) und *704 Hauser* (1994) entstammen zwar ebenfalls *All in the Family*, sind tatsächlich aber teilweise eher lose Fortschreibungen.

Fallbeispiel: *Baywatch Nights*

Doch keineswegs alle Spin-Offs werden zu durchschlagenden Erfolgen – einen fragwürdigen Moment der Fernsehgeschichte stellen die zwei Staffeln **Baywatch Nights** (1995–1997) dar. Basierend auf der Originalserie um die Rettungsschwimmer von Malibu (1989–2001), war der Ableger ursprünglich als Detektiv-Serie konzipiert, die sich nun aber (nicht zuletzt aufgrund des Erfolgs von *The X-Files* (1993–2002) zeitgleich) zunehmend zu einem Science Fiction-Format (inklusive Geistererscheinungen, Vodoo-Zauber, Werwolf, Mumie, Vampir und Zeitreise!) entwickelte.

cloning

So verwundert es nicht, dass Spin-Offs teilweise auch eher negativ konnotiert werden und den Ruf haben, von Produzenten zum schnellen Gewinn genutzt zu werden. Dies zeigt sich beispielsweise auch an den zahlreichen Ablegern, die der anfängliche Erfolg der Kriminalserie *CSI: Crime Scene Investigation* (2000–2015) hervorbrachte, und deren Spin-Offs *CSI: Miami* (2002–2012) und dann *CSI: NY* (2004–2013) als regelrechtes **cloning** betrachtet werden, die das erfolgreiche *franchise* erweitern. Ebenso etwa auch die Krimiserien *Law & Order: Special Victims Unit* (seit 1999), *Law & Order: Criminal Intent* (2001–2011), *Law & Order: Trial by Jury* (2005–2006), *Law & Order: UK* (2009–2014) und *Law & Order: LA* (2010–2011), die auf das ‚Mutterschiff' *Law & Order* (1990–2010) zurückgehen.

backdoor pilot

Und natürlich steht der kommerzielle Erfolg des Ablegers im Mittelpunkt des Senderinteresses, schließlich sind Spin-Offs „created to exploit the reputation, meaning or commercial success of a previous one" (Bignell 2013: 136) und damit Teil einer regelrechten ‚kommerziellen Intertextualität' (vgl. Hardy 2010: 65f.). So besitzen Fernsehserien gerade aufgrund der reichlich verfügbaren Erzählzeit, die Möglichkeit, als Plattform eines sogenannten **backdoor pilot** zu fungieren. Die Figur Horatio Caine, der später als Protagonist von *CSI: Miami* eine ‚eigene' Fernsehserie bekommt, wird in die Diegese des *CSI*-Franchise durch einen Gastauftritt der Folge „Cross Jurisdictions" (S2.22) der zweiten Staffel *CSI: Crime Scene Investigation* eingebaut. Mit diesem Erscheinen im Mai des Jahres 2002 wurden die Zuschauer quasi auf das Spin-Off vorbereitet, welches dann im September des gleichen Jahres zum ersten Mal

ausgestrahlt wurde. Gleiches passierte etwa auch mit den Ermittlern, die in der Doppelfolge „Crescent City" (S11.18/19) der Serie *NCIS* (seit 2003) vorgestellt wurden und kurz darauf mit *NCIS: New Orleans* (seit 2014) ein eigenes Format bekamen. Generell lassen sich so Figuren für mögliche Spin-offs in Serien ‚ausprobieren'. Der *backdoor pilot* ist besonders dann erfolgsversprechend und zieht Synergieeffekte nach sich, wenn beide Formate danach parallel laufen; dann fungiert der *backdoor pilot* als „clever marketing strategy [to] increas[e] the possibility that a viewer hooked on one […] series […] may become an avid viewer of the other" (Ndalianis 2005: 90).

Die tatsächliche Anzahl dieser *backdoor pilots* kann aber nur schwer beziffert werden, weil die ausführenden Studios diese lediglich im Falle des Erfolgs auch als eine solche ‚Hintertür-Pilotfolge' (→ **§ 14.1**) markieren. Wenn die Figur bei den Zuschauern keinen nennenswerten Erfolg hat, kann die betreffende Folge einfach als eine Episode mit einem interessanten Gastauftritt bewertet werden.

Fallbeispiel: *Better Call Saul*

Dabei lässt sich attestieren, dass gerade das Paradebeispiel *CSI* die Grenzen der ‚kommerziellen Logik' (vgl. Garner 2013: 15) ausreizt, doch die starke Fokussierung auf produktionsästhetische Abläufe darf nicht die einzige Grundlage für generelle Qualitätsurteile über Spin-Offs sein. Serien wie **Better Call Saul** (seit 2015) und *Fear the Walking Dead* (seit 2015), die beide eindeutig aufgrund nachgewiesener Erfolge in Serie gegangen sind, werden von Kritikern durchaus wohlwollend betrachtet – dass sie dabei Zuschauerrekorde erzielen, darf jedoch nicht als Argument genutzt werden, um ihnen *a priori* jegliche Qualität oder gar Eigenständigkeit abzusprechen. Gerade der Serie *Better Call Saul* gelingt dabei der Drahtseilakt, den Fans der kontaktgebenden Serie genug Anschlussmöglichkeiten für die eigene Rezeptionserfahrung zu bieten, gleichzeitig aber Leerstellen mit neuen Inhalten zu füllen und somit eine für den Erfolg notwendige Eigenständigkeit zu generieren. So beginnt die Serie mit einer Szene, in der Saul Goodman (eigentlich: Jimmy McGill) in einem Cinnamon Bun Restaurant in Idaho arbeitet, womit auf einen Dialog aus der 13. Folge der finalen Staffel von *Breaking Bad* verwiesen wird. Saul Goodman erklärte darin Walter White, dass seine eigene gloriose Laufbahn als Geldwäscher und Anwalt für den Drogenbaron Heisenberg ein Ende hat und er als ‚Zivilist' im Idealfall in eben jener Fast Food-Kette Bagel zubereiten wolle. Dieses Verfahren, das *cold open* (→ **§ 10.4**) mit einer Prolepse zu beginnen, greift überdies eines der markantesten narrativen Verfahren von *Breaking Bad* auf und dürfte bei Rezipienten der kontaktgebenden Serie durch die erzähl-

technische Hommage für einen Moment der Wiedererkennung sorgen. Damit geht das Spin-Off narrativ über das Ende von *Breaking Bad* hinaus, nutzt das Prequel aber auch, um die Genese von Saul Goodman und Mike Ehrmantraut zu beleuchten. Somit legt sich das abgespaltene Spin-Off wie eine narrative Klammer um das ‚Mutterschiff', aus dem es hervorgeht, und gibt einer der beliebtesten Figuren von *Breaking Bad* ihren eigenen Werdegang. Daraus kann natürlich nicht automatisch ein qualitatives Gütesiegel für *Better Call Saul* abgeleitet werden; es lässt sich lediglich attestieren, dass die intrinsische Logik der Serie funktioniert, weil die Figuren Jimmy McGill und Mike Ehrmantraut in *Breaking Bad* zentrale und bedeutsame Handlungsträger waren. Sie wiesen aber noch genügend Leerstellen auf, die in und mit einer weiteren Serie gefüllt werden können.

§ 13.3 Remake

Im Gegensatz zur Adaption (→ **§ 13.1**), die allerdings mit einen Medienwechsel einhergeht, und dem Spin-Off (→ **§ 13.2**), das die Originalserie diegetisch erweitert, handelt es sich bei einem ***Remake*** um die Neuschöpfung eines bereits bestehenden Fernsehformats.

Neudreh für die USA

Grund dafür ist häufig der Verkauf einer Sendung in ein anderes Land – so werden tatsächlich viele britische Serienproduktionen (trotz der gemeinsamen Sprache) nicht in den USA gesendet, sondern schlicht ***neu gedreht*** (vgl. Bignell 2013: 71f.). Dieses bereits ebenfalls von Kinofilmen bekannte Verfahren (vgl. etwa die britische Komödie *Death at a Funeral* (2007) und dessen drei Jahre später veröffentlichtes US-Remake unter dem gleichen Namen) soll damit einer besseren kommerziellen Vermarktung dienen. So wurde beispielsweise das ITV-Format *Broadchurch* (seit 2013) zu *Gracepoint* (2014), während das Konzept der Channel 4-Serie *Shameless* (2004–2013) von Showtime (seit 2011) für den US-Markt aufgegriffen wurde, und auch die BBC-Produktionen *The Office* (2001–2003) und *Life on Mars* (2006–2007) erhielten jeweils ein nordamerikanisches Remake gleichen Namens (2005–2013 bzw. 2008–2009).

Dieses Phänomen wird ironisch in der Comedy-Serie *Episodes* (seit 2011) behandelt, in der nun metareferentiell das Remake eines erfolgreichen britischen Formats entstehen soll (vgl. Pankratz 2015: 217ff.). Doch auch umgekehrt gibt es eine solche Bewegung – und so wurde aus den Bundys der Serie *Married… with Children* (1987–1997) im britischen Remake *Married for Life* (1996) die Familie Butlers.

Hatufim / Homeland

Ein interessantes Beispiel stellt die israelische Serie **Hatufim** (2010–2012) dar, die Grundlage zur Showtime-Produktion **Homeland** (seit 2011): So ist zwar die Ausgangslage zwischen Original und Remake durchaus ähnlich, doch geht die US-amerikanische Serie deutlich über die ursprüngliche Thematik hinaus und schlägt schließlich nach dem Tod des Kriegsheimkehrers Brody (S3.12) ab der vierten Staffel einen gänzlich anderen Weg ein.

CSI / R.I.S.

Aber nicht nur einzelne Serien können als Remake neu aufgelegt werden, sondern auch ganze Serienkonzepte – das wohl bekannteste ***‚wandernde Format'*** dürfte wohl die Kriminalserie *CSI: Crime Scene Investigation* darstellen. Sie brachte nicht nur verschiedenste Spin-Offs wie *CSI: Miami*, *CSI: NY* und *CSI: Cyber* (2015–2016) hervor, sondern ebenso ähnliche Serien in anderen Ländern (vgl. Didier 2014), zum Beispiel die italienischen Produktionen *R.I.S. – Delitti imperfetti* (2005–2009) und *R.I.S. Roma* (2010–2012), die französischen und spanischen Ableger *RIS police scientifique* (2006–2014) und *RIS Científica* (2007) sowie die deutsche Serie *R.I.S. – Die Sprache der Toten* (2007–2008).

§ 13.4 Reboot

Das ***Reboot*** ist eine Sonderform des Remakes (→ § 13.3), die das serielle Universum der Serie nicht weiterschreibt, sondern sozusagen wieder ***bei ‚null' anfängt und einen alternativen Verlauf nimmt***. Dieses Verfahren ist gerade in seriellen Comics ein probates Mittel, um etwa nach dem Tod eines Superhelden neu beginnen zu können. Aber auch – nicht zuletzt der kollektiven Autorschaft (→ § 4.3) geschuldet – die überborstenden Erzählungen des Superhelden-Universums zwangen den Comicverlag DC in den vergangenen Jahren (so etwa 1985, 1994, 2006, 2011, 2016) gleich mehrfach zum Griff nach dem Not-Aus.

Narrativer Neustart

Bei Fernsehserien ist der Grund für ein Reboot zumeist ein kommerzieller: Eine erfolgreiche Fernsehserie soll nach einer längeren Zeit neu aufgelegt und damit aktualisiert werden, sodass im Idealfall Fans des Originals wie auch eine neue Zuschauergeneration gewonnen werden können. So erlebten in den vergangenen Jahren Formate wie *Battlestar Galactica* (1978–1979, 2004–2009) oder *Doctor Who* (1963–1989, seit 2005) einen solchen narrativen Neustart.

Der Grad des Reboots – werden etwa auch die Namen der Hauptfiguren übernommen oder nur der thematische Rahmen?

– kann dabei variieren. Beispielsweise behalten die zentralen Ermittler der Krimiserie *Hawaii Five-O* (1968–1980; seit 2010) auch im Reboot den Namen und damit die Charakterrolle, während die Neuauflage von *Charlie's Angels* (1976–1981; 2011) auch neue ‚Engel' mit sich brachte (allerdings gab es ja auch in der Origi-nalserie bereits wechselnde Besetzungen).

Fallbeispiel: *Ein Fall für zwei*

Ein interessantes Beispiel aus der deutschen Serienlandschaft stellt die Krimi-Produktion **Ein Fall für zwei** dar, in der 1981 erstmals der ehemalige Polizist Josef Matula (gespielt von Claus Theo Gärtner) als Detektiv für den Juristen Dr. Dieter Renz und (im weiteren Verlauf bis zur 300. Episode im Jahre 2013) für drei weitere Anwälte arbeitet. Dabei wurde das ursprüngliche Konzept der Serie in den mehr als drei Jahrzehnten durch den alternden Matula regelrecht überlebt und vom ZDF immer wieder neu angepasst. Doch nachdem Schauspieler Gärtner seinen Abschied bekanntgab, erfolgte 2014 eine Neuauflage der Serie mit anderen Figuren – dem Detektiv Leo Oswald (gespielt von Wanja Mues) und dem Anwalt Benni Hornberg (Antoine Monot, Jr.).

Aufgaben zu § 13

- Was könnten Gründe dafür sein, eine ausländische Serie für den US-amerikanischen Markt lieber neu zu drehen statt zu übernehmen?
- Untersuchen Sie einen *backdoor pilot* ihrer Wahl (etwa aus *CSI*- oder dem *NCIS*-Franchise). Welche Erwartungshaltungen weckt diese Folge für das Spin-Off?

Weiterführende Literatur

Didier, Aliénor (2014): *Fernsehformat-Adaption interkulturell. Theorieansätze und empirische Untersuchungen, am Beispiel des R.I.S.-Formats, dem ‚europäischen CSI', in Italien, Frankreich und Deutschland.* Würzburg.

Grant, Peter S. und Chris Wood (2004): *Blockbusters and Trade Wars. Popular Culture in a Globalised World.* Vancouver.

Hardy, Jonathan (2010): *Cross-Media Promotion.* New York.

§ 14 Elemente der seriellen Narration

Das Kernstück einer jeden Serie sind natürlich ihre Episoden, die sich – wie bereits zuvor gesehen (→ § 11.2a) – zu Staffeln gruppieren. Zwar ist prinzipiell jede einzelne Folge gleich bedeutsam für die serielle Narration, auch wenn sie im Status Quo-Konzept (→ § 12.1) austauschbar wirkt, doch stechen besondere Episoden zwangsläufig innerhalb einer Serie aus formalen, strukturellen oder inhaltlichen Gründen hervor. Einige dieser besonderen ***Elemente der seriellen Narration*** sollen nun vorgestellt werden: Die Pilotepisode (→ § 14.1), die Finalfolge (→ § 14.2) sowie Ausnahmen im seriellen Konzept (→ § 14.3) wie etwa die Bottle-Episode (→ § 14.4).

§ 14.1 Pilot

Jede Serie beginnt mit einem sogenannten Piloten – der ersten Episode, die möglichst spannend in die Geschichte einführen, das Interesse wecken und den Rezipienten zum Weiterschauen animieren soll. Tatsächlich liegt der ***Pilotfolge*** aber auch inzwischen ein kommerzieller Aspekt zugrunde: Ob die Serie überhaupt in Auftrag gegeben wird ist nicht zuletzt davon abhängig, ob der Pilot beim Testpublikum erfolgreich war.

Amazon *pilot season*

War diese Entscheidung zumeist Studios und Sendern intern vorbehalten, hat Amazon dies mit seiner Prime Video-Plattform zu einem geradezu demokratischen Prinzip ausgebaut: Während der **pilot season** können Kunden sich einen ersten Eindruck über mögliche Produktionen verschaffen und über die jeweils ersten Folgen abstimmen – so ging etwa im Jahre 2015 *The Man in the High Castle* nach einer überwältigenden Zuschauerresonanz in Serie.

„Kinoästhetik"

Angesichts dieser kommerziellen Bedeutung mag es nicht verwundern, dass der Pilot gerade in den vergangenen Jahren des „Quality Television" (→ § 9) auch produktionsästhetisch deutlich stärker in den Fokus rückte. Vor dem Hintergrund einer regelrechten ***„Kinoästhetik"*** (→ § 10.1) sind es oftmals namhafte Hollywood-Regisseure, die für die Inszenierung der ersten Folge verantwortlich zeichnen. So übernahm beispielsweise Martin Scorsese, der vielfach ausgezeichnete Regisseur von Filmen wie *Taxi Driver* (1976), *Casino* (1995) oder *Shutter Island* (2010), die Pilot-Episode der HBO-Serie *Boardwalk Empire* (2010–2014); das Budget dieser Folge wird mit fast 20 Milli-

onen US-Dollar angegeben, was ungefähr den Kosten für eine halbe Staffel der Kriminalserie *NCIS* (seit 2003) entspricht, allerdings auch mit fast fünf Millionen Zuschauern einen für den Abo-Kanal sehr guten Wert erreichte. Und auch die Lauflänge der Pilotfolge hat in den vergangenen Jahren stark zugenommen, sodass hier ebenfalls von einer Annäherung an den Kinofilm gesprochen werden kann, während sich die erste Episode dadurch gleichzeitig von der restlichen Serie deutlich abhebt. Hatte der Pilot zu *Boardwalk Empire* mit einer Spielzeit von 73 Minuten bereits eine gewisse ‚Überlänge', begann die HBO-Serie *Vinyl* (2016) sogar mit einer – ebenfalls von Scorsese inszenierten – fast zweistündigen Episode. Ein Blick auf Starts progressiver Serien unterschiedlicher Sender der vergangenen Jahre zeigt, dass dies keineswegs eine Ausnahmeerscheinung darstellt. So dauern beispielsweise die erste Episode der FX-Produktion *The Americans* (seit 2013) oder der Anthologie-Serie *Fargo* (seit 2014) mit jeweils 70 Minuten gut ein Drittel länger als die weiteren Einzelfolgen, und auch der Pilot der AMC-Serie *Fear the Walking Dead* (seit 2015) hebt sich so von den ‚regulären' Episoden ab.

backdoor pilot

Eine besondere Form des Piloten ist der bereits angesprochene **backdoor pilot**, der häufig am Beginn eines Spin-Off (→ § 13.2) steht und den Ableger damit quasi ‚durch die Hintertüre' begründet. So verabschiedete sich – aufgrund des hohen Zuspruchs beim Publikum – beispielsweise der Außerirdische Mork aus der Sitcom *Happy Days* (1974–1984) und bekommt mit *Mork & Mindy* (1978–1982) seine eigene Serie, und auch die Oberärztin Addison Montgomery aus *Grey's Anatomy* (seit 2005) machte sich mit *Private Practice* (2007–2013) wortwörtlich selbständig.

§ 14.2 Finale

Nicht nur die Pilotepisode (→ § 14.1), sondern auch das Staffelfinale hat in den vergangenen Jahren eine deutlich stärkere Bedeutung für das Konzept der Serie erlangt. So hebt sich auch das Ende einer *season* oftmals deutlich von den ‚regulären' Episoden davor ab – beispielsweise wenn die Folge „Last Day on Earth" (S6.16) am Ende der sechsten Staffel von *The Walking Dead* (seit 2010) mit einer Laufzeit von 65 Minuten gut ein Drittel länger als die übrigen Folgen der Staffel dauert.

(a) Staffelfinale

Allein schon durch diese formale Betonung muss ein solches Ende der *season* eine besondere Berücksichtigung finden, nicht selten wird die finale Folge vor der Staffelpause aber auch zu einem regelrechten Event erhoben.

Doppelfolgen

Tatsächlich beenden viele Serien ihre Staffel mit einer ***Doppelfolge*** (→ **§ 14.3**), um so deutlich mehr Zeit für einen zumeist dramatischen Abschluss zur Verfügung zu haben oder mit einer als ‚Ereignis' beworbenen Sonderfolge aufwarten zu können. So lief etwa die Episode „Freedom" (S4.16/17) der Serie *Grey's Anatomy* (seit 2005) im Mai 2008 beispielsweise „in Spielfilmlänge", und die von Regisseur Quentin Tarantino inszenierte Episode „Grave Danger" (S5.24/25) erreichte mit über 30 Millionen Zuschauern einen Bestwert für die Kriminalserie *CSI: Crime Scene Investigation* (2000–2015).

Cliffhanger

Beim Staffelfinale geht es allerdings nicht nur darum, sich mit einer möglichst spektakulären Episode zu verabschieden, bevor die Serie erst wieder mehrere Monate später mit einer neuen *season* beginnt, sondern natürlich ebenso, den Rezipienten für die Zwischenzeit an sich zu binden. Viele Serien setzen inzwischen auf transmediale Erweiterungen (→ **§ 17.3**) wie *Webisodes* oder Online-Spiele, die naheliegendste narrative Möglichkeit bildet aber weiterhin der ***Cliffhanger*** (→ **§ 15.1**). Denn ein offenes Ende und ungelöste Konflikte bringen den Zuschauer sehr wahrscheinlich dazu, auch wieder zur nächsten Staffel einzuschalten. Ein probates Mittel dafür ist offensichtlich ein Angriff auf eine der Hauptfiguren – und so traten die Schüsse auf J.R. am Ende der dritten Staffel (S3.25) der Prime Time-Soap *Dallas* (1978–1991) ebenso wilde Spekulationen über die Fortsetzung im Herbst des Jahres 1980 los wie die Schüsse auf Horatio Kane (S6.21) in der Krimiserie *CSI: Miami* (2002–2012) oder der Angriff auf die Polizistin Kate Beckett (S3.24) in *Castle* (2009–2016).

(b) Serienfinale

Im Vergleich zum Abschluss einer Staffel nimmt das Serienfinale natürlich einen deutlich anderen Stellenwert ein – die ***endgültige Episode des gesamten Formats*** soll idealerweise die Geschichte zu Ende bringen und den Rezipienten für seine Treue ‚belohnen'. Und auch diese besondere Episodenform zeichnet sich nicht selten durch eine gewisse Überlänge aus – so dauert die abschließende Episode der HBO-Serie *The Wire* (2002–2008), „–30–" (S5.10), etwa 90 Minuten, während das – von der Struktur an ihre Pilotfolge angelehnte – Finale (S15.22)

der NBC-Krankenhausserie *Emergency Room* (1994–2009) im April 2009 sogar eine Lauflänge von zwei Stunden (mit Werbeunterbrechungen) hatte und mit 16 Millionen Zuschauern eine im Vergleich zur finalen Staffel überdurchschnittlich gute Einschaltquote erzielen konnte.

Zuschauerboom

Denn tatsächlich scheinen gerade zur letzten Episode und damit dem Abschluss einer Serie wieder besonders viele Zuschauer einzuschalten, was der Blick auf die stärksten Quoten zeigt: Das Finale (S9.16) der Sitcom *Everybody Loves Raymond* (1996–2005) brachte es im Mai 2005 auf CBS zu einem Publikum von fast 33 Millionen – und damit fast doppelt so viele Zuschauer wie der Schnitt der finalen neunten Staffel. Und auch die abschließende Doppelfolge (S10.17/18) der Sitcom *Friends* (1994–2004) konnte im Mai 2004 auf NBC eine weit über dem Staffelschnitt liegende Quote von 50 Millionen Zuschauern erreichen. Als *Seinfeld* (1989–1998) im Mai 1998 mit einer Doppelfolge (S09.23/24) auf NBC zu Ende ging, saßen sogar über 75 Millionen US-Amerikaner vor der Mattscheibe, und die zweieinhalb-stündige Episode „Goodbye, Farewell and Amen“ (S11.16) als Abschluss der Serie *M*A*S*H* (1972–1983) wurde auf CBS gar von 105 Millionen Menschen eingeschaltet – was damit sogar den Superbowl des Jahres 1983 übertraf.

(c) Legendär, drastisch, kontrovers – gelungen?

Es klingt verhältnismäßig einfach, die Aufgabe eines Serienfinales als den ***Abschluss der Geschichte und der einzelnen Handlungsstränge und Erzählfäden*** zu definieren. Doch es gibt in den vergangenen Jahren genügend Beispiele für die Finalfolge einer Serie, die von Publikum und Kritik eher negativ aufgenommen wurde oder gar zu Proteststürmen führte. Einige ausgewählte Beispiele sollen nun die Möglichkeiten und Gefahren (→ **§ 12.6**) eines Serienfinales exemplarisch reflektieren.

Fallbeispiel: *The Sopranos*

Ein geradezu ikonisches Ende hat die Serie **The Sopranos** (1999–2007) mit ihrer Finalfolge (S6.21) gefunden: Dort kommt die Mafia-Familie Soprano in einem Diner zusammen, und Toni schaltet in der Jukebox den Song „Don't Stop Believin'“ von Journey ein (52:50 min.).


Szenenblatt 4

Doch die ambivalente Szene zwischen Familienzusammenkunft und Andeutungen auf eine mögliche Ermordung des Mafioso bricht plötzlich ab (56:20 min.) – der Bildschirm wird schwarz, und wahrscheinlich dürfte ein Großteil der fast zwölf Millionen HBO-Zuschauer in diesem Moment panisch zu ihrem Empfangsgerät gestürzt sein. Ein drastisches wie offenes Ende, doch ist eine solche narrative ‚Spielerei' nicht ungewöhnlich für

die vergangenen Staffeln der Serie und damit durchaus kongruent mit ihrem Konzept.

Fallbeispiel: *Roseanne*

Doch aus genau diesem Grund kann solch ein kontroverses Ende nicht jedem Serienformat ‚gelingen', wenn es für den Zuschauer schlicht zu ‚unerwartet' kommt. So gilt die finale Episode (S9.23/24) der Sitcom **Roseanne**, die zwischen 1988 und 1997 auf ABC lief, als eher unpassend (die Handlung der gesamten neunten Staffel entpuppt sich als Erfindung von Roseanne) und hat treue Fans der Serie durchaus verärgert.

Sicherlich soll es bei einem Serienende keineswegs pauschal darum gehen, absolut alle (langjährigen und treuen) Fans zufrieden zu stellen –

> der Abschluss einer Serie, auf den emotional hingefiebert, über den im Vorfeld spekuliert und danach erregt kommentiert wird, sollte aber vielmehr die bisher erzählte Geschichte stimmig und konsequent zu Ende bringen. (Nesselhauf/Schleich 2015c: 22)

Dennoch darf der Zuschauer nicht vergessen werden, der teilweise mehrere Jahre damit verbracht hat, mit den Figuren der Serie ‚mitzufiebern', auf diese Weise ein Verhältnis zum Werk aufgebaut hat und für den nun eben auch etwas zu Ende geht.

Fallbeispiel: *Friends*

So beispielsweise das Finale der erfolgreichen Sitcom **Friends** (1994–2004): Mit der abschließenden Episode (S10.17/18) geht ein Lebensabschnitt zu Ende, und nun brechen die lieb gewonnenen Charaktere wie auch der Rezipient zu neuen ‚Abenteuern' auf – und die letzte Kameraeinstellung gilt dem nun leer geräumten Appartment von Monica und Chandler.



Szenenblatt 5

Interessant ist, dass diese Vorstellung vom ‚Ende einer Ära' nicht nur ebenfalls das Finale der *Sopranos* bildet, sondern in ähnlicher Form auch für den Abschluss von *Mad Men* (2007–2015) und das zyklische Ende von **The Wire** (2002–2008) aufgegriffen wurde – und damit von Formaten, die mehrfach ausgezeichnet und noch bereits während ihrer Laufzeit im Feuilleton als „Quality Television" (→ § 9) gelobt wurden.

In den vergangenen Jahren kommt sicherlich noch ein weiterer Aspekt hinzu, der Einfluss auf das Ende einer Serie nehmen kann: Der kommerzielle Druck auf Sender, Produzenten und Serienmacher dürfte erheblich sein, und so wird nicht selten auf Formate zurückgegriffen, die bereits im Vorfeld einen gewissen Erfolg versprechen – wie zahlreiche Adaptionen von Kinofilmen (→ § 13.1), Spin-Offs (→ § 13.2) sowie Remakes (→ § 13.3) und Reboots (→ § 13.4) zeigen. Andererseits aber: Ist die Serie beim Publikum erfolgreich, wird das Potential auch bedenkenlos (aus-)genutzt.

Fallbeispiel: *How I Met Your Mother*

Dies zeigt sich eindrucksvoll am Beispiel der CBS-Sitcom **How I Met Your Mother** (2005–2014), die thematisch eine Lücke nach dem Ende von *Friends* schließen konnte. Denn auch hier geht es um eine Gruppe von jungen New Yorkern, um Alltag, Beruf und Liebe. Der Endpunkt der Serie ist allerdings bereits im Titel schon gegeben, und die Serienmacher hatten von Beginn an einen Plan für das Finale, das auch bereits Jahre vor dem tatsächlichen Ende abgedreht wurde: Ted soll mit Robin zusammenkommen, die allerdings nicht die Mutter seiner beiden Kinder ist. Dieser narrative Fixpunkt würde für die Serie nach ein oder zwei Staffeln auch wunderbar funktionieren, doch aufgrund des ökonomischen Erfolgs ist *How I Met Your Mother* auf insgesamt neun Staffeln und über 200 Episoden gewachsen. Auch die kollektive Autorschaft (→ **§ 4.3**) hat sicherlich dazu beigetragen, dass inhaltlich schlicht zu viel passiert ist und die Spitze schließlich nicht mehr zum Turm gepasst hat.

Zuschauerreaktionen

Die unmittelbaren Reaktionen in sozialen Netzwerken waren zumeist sehr eindeutig und erinnerten an das kontroverse Ende der Serie *Lost* (2004–2010) wenige Jahre zuvor, das unter dem Hashtag #LostFinale zu vorwiegend negativen Kommentaren und gar Beschimpfungen gegen Serienmacher Damon Lindelof führte. Und tatsächlich scheint die Doppelfolge (S6.17/18) so ikonisch geworden zu sein, dass sich sogar George R. R. Martin, der Kopf hinter *Game of Thrones* (seit 2011), in einem Interview mit dem *New Yorker* über das Ende seiner eigenen Serie sorgt: „What if I do a ‚Lost'?" (Martin zitiert in Miller 2011)

(d) Ende und Auferstehung

conclusion / stoppage

Doch konnte sich *How I Met Your Mother* zumindest den Endpunkt aussuchen und Handlung und Figuren dementsprechend auf das Finale hin entwickeln (**conclusion**) (vgl. Mittell 2015: 320ff.). Denn längst nicht alle Serien haben überhaupt die Möglichkeit, ihre Geschichte wie geplant zu Ende zu erzählen, da sie ein vorzeitiges Ende nehmen müssen (**stoppage**). So wurde etwa das Reboot (→ **§ 13.4**) *Charlie's Angels* (2011) vorzeitig eingestellt und im Programm von ABC geradezu ‚verbrannt' (→ **§ 17.1d**). Auch andere Formate ereilte ein ähnliches Schicksal.

Fallbeispiel: *Reunion*

Tatsächlich ist diese Form des Endes fast immer marktwirtschaftlich bedingt: Zu geringe Einschaltquoten führen zu einer Absetzung durch das Studio bzw. das Network, unabhängig davon, ob die Geschichte bereits beendet ist. So wurde die von Fox ausgestrahlte Serie **Reunion** (2005) bereits nach neun Epi-

soden eingestellt, obwohl das Konzept des Formats zu diesem Zeitpunkt nicht einmal ansatzweise aufgegangen ist: Auf einem Jahrgangstreffen (im Jahre 2006) wird ein Gast ermordet, und die Serie behandelt nun rückblickend die Ereignisse der vorherigen 20 Jahre (seit 1986, pro Folge ein Jahr), um den Mörder zu entlarven. Da die Geschichte nun allerdings mit der neunten Episode („1994") vorzeitig beendet wurde, bleibt auch der Mörder zu diesem Zeitpunkt unenttarnt (vgl. ebd.: 319).

Dieses Schicksal wird sicherlich von den meisten Serien geteilt, von denen nur Fragmente übrig bleiben, was in den letzten Jahren zu einem völlig neuen Forschungszweig der *television studies* (→ § 6) geführt hat (vgl. Cuntz-Leng/Fröhlich 2017). Doch nicht immer bedeutet die Absetzung auch das endgültige Ende – vor allem, wenn genügend Zuschauer inzwischen zu Fans geworden sind.

Fallbeispiel: *Firefly*

So wurde beispielsweise die Science Fiction-Serie **Firefly** (2002) zunächst vorzeitig von Fox aus dem Programm genommen; der Sender entschied sich sogar im Dezember 2002 dafür, nach der Episode „War Stories" (S1.10) drei Folgen auszulassen und die Serie mit „Objects in Space" (S1.14) zu beenden. Da *Firefly* inzwischen aber eine kleine Fangemeinde bekommen hatte, wurden die fehlenden drei Episoden nicht nur im Sommer des folgenden Jahres nachträglich ausgestrahlt, sondern die Serie schließlich mit dem Kinofilm *Serenity* (2005) fortgesetzt. Ähnlich erging es der Serie *Veronica Mars* (2004–2007), die nach ihrer Absetzung am Ende der dritten Staffel noch einen *crowd*-finanzierten Kinofilm (2014) erhielt.

Fallbeispiel: *Jericho*

Dieser Einfluss der Zuschauer zeigt sich ebenfalls am Beispiel der Serie **Jericho** (2006–2008): Als CBS das Format nach der ersten Staffel einstellen wollte, führte ein Proteststurm von Fans (es wurden mehrere Tonnen Nüsse an den Sender verschickt) immerhin noch zu einer verkürzten zweiten Staffel, und auch die NBC-Serie *Heroes* (2006–2010) fand eine Fortsetzung als Miniserie (2015–2016).

Da gerade in den vergangenen Jahren jede *season* eine kaum noch überschaubare Anzahl von Serienformaten anläuft, allerdings nur wenige davon langfristigen Erfolg haben, überrascht es kaum, dass viele Serien narrativ bereits auf ein mögliches Ende nach einer (ersten) Staffel ausgelegt sind – entweder durch einen (vorläufigen) Abschluss oder andererseits durch eine explizite Offenheit.

wrap-up

Im ersten Fall beendet die Serie ihre *season* so, dass ein Staffelende auch gleichzeitig ein versöhnliches Serienfinale sein könnte. Ein solches **wrap-up** findet sich gerade bei Formaten, in denen eine Staffel einen abgeschlossenen Handlungsbogen

(*story arc*) in Form eines juristischen (*Damages*, 2007–2012) oder kriminalistischen (*Veronica Mars*) Falls, eine Anthologie-Episode (→ § 12.5) oder den Kampf gegen einen spezifischen Gegenspieler (*Buffy the Vampire Slayer*, 1997–2003) darstellt. Gerade bei *Buffy* bezeichnet man diese staffeldominieren-den Bösewichte als „Big Bad" (Payne-Mulliken/Renegar 2009: 59), deren Ende theoretisch auch immer das Ende der sie beherbergenden Serie sein könnte. So können diese Staffelenden stets, falls die Serie nicht fortgesetzt werden sollte, als funktionales Finale bewertet werden, lassen aber gleichzeitig genügend Anschlussmöglichkeiten für Fortsetzungen (vgl. Mittell 2015: 320).

cessation

Eine gegenteilige Strategie wäre die **cessation** (vgl. ebd.: 321); hier endet die Serie bewusst offen, um theoretisch – auch Format und Medium wechselnd – fortsetzbar zu bleiben. Da die Macher der BBC-Serie *Sherlock* (seit 2010) in den ersten Staffeln die Zukunft ihrer Serie nicht absehen konnten, enden die jeweils dritten Episoden mit einem Cliffhanger (→ § 15.1), der Produktionsfirma und Sender regelrecht zu einer Fortsetzung zwingt – und tatsächlich wurde stets eine neue Staffel bewilligt. Auch die HBO-Serie *Deadwood* (2004–2006) endete absichtlich offen und sollte eigentlich mit zwei Spielfilmen abgeschlossen werden (vgl. Newcomb 2008: 101) – die allerdings bis heute nicht realisiert wurden und auch nie über den Status einer Projektskizze hinauskamen, sodass das Ende von *Deadwood* noch sperrig und unbefriedigend wirkt.

§ 14.3 Ausnahmefolgen

Es zeigte sich bereits, dass die Pilotepisode (→ § 14.1) sowie die Folgen zum Finale einer Staffel (→ § 14.2a) und zum Ende der Serie selbst (→ § 14.2b) einen besonderen Stellenwert innerhalb der seriellen Narration einnehmen können. Doch auch dazwischen finden sich immer wieder einzelne Episoden, die aufgrund ihrer Struktur oder ihrer Erzählung deutlich von der sonstigen Norm abweichen.

Doppelfolge

Da der *case of the week* bei Krankenhaus- und Kriminalserien, die eine Flexi-Form (→ § 12.3) aufweisen, sonst gewöhnlich noch innerhalb der Episode abgeschlossen wird und auch die Figurenentwicklung pro Folge eher marginal ist, kann der Zuschauer mit einer ***Doppelfolge*** – idealerweise mit Cliffhanger (→ § 15.1) verbunden – auch zum Einschalten in der folgenden Woche ‚gezwungen' werden. Darüberhinaus durchbricht eine solche ‚verdoppelte' Fallgeschichte die Struktur und

wirkt somit gleich mehrfach reizvoll. So arbeitet beispielsweise die Serie *CSI: Miami* (2002–2012) immer wieder mit solchen Doppelfolgen – etwa mit den Episoden „No Man's Land" (S5.14) und „Man Down" (S5.15) oder „Ambush" (S6.15) und „All in" (S6.16) –, die teilweise sogar die Staffelgrenze durchbrechen: Die Handlung der Folge „Gone Ballistic" (S6.21) setzt sich erst in der nächsten *season* mit „Resurrection" (S7.01) fort. Ähnliche Beispiele, in denen die gewohnte ‚Einheit' der Episode durchbrochen wird, finden sich in zahlreichen anderen Flexi-Formaten, von *House, M.D.* (vgl. etwa S2.20/21) bis zu *Grey's Anatomy* (vgl. etwa S3.11/12) und von *Law & Order* (vgl. etwa S1.15/16) bis zu *Star Trek: The Next Generation* (vgl. etwa S5.07/08 oder S6.26/S7.01).

cross-over

Einen interessanten Sonderfall stellt die *CSI: Miami*-Episode „Felony Flight" (S4.07) dar, die zwei Tage später in der Episode „Manhattan Manhunt" (S2.07) der ‚Schwesterserie' *CSI: NY* (2004–2013) fortgesetzt wurde: Die beiden CSI-Emittler Horatio Kane (Miami) und Mac Taylor (New York) ermitteln gemeinsam, und der Rezipient muss für den gesamten Fall nun auch die jeweils andere Serie einschalten – eine besondere Form des *flows* (→ **§ 6.1b**) entsteht. Ein solches **cross-over** hat auch in der deutschen Krimilandschaft eine lange Tradition – so kam es bereits in den 1970er Jahren immer wieder zu ‚Besuchen' zwischen den *Tatort*-Kommissaren innerhalb einer Episode, später auch zwischen den Ermittlern aus *Tatort* (seit 1970) und *Polizeiruf 110* (seit 1971).



Szenenblatt 6

Um den Rezipienten durch das Jahr zu begleiten, wählen viele Sitcoms und Zeichentrick-Serien (in ihrer regulären *season* (→ **§ 11.2**) zwischen September und Mai) ***thematische Sonderfolgen***, etwa zu Thanksgiving, Weihnachten oder zum Valentinstag. So haben gerade die Halloween-Folgen („Treehouse of Horror") der *Simpsons* (seit 1989) längst einen gewissen Kultstatus erreicht, da sich hier die Handlungsfreude nochmals zuspitzt (→ **§ 12.1b**).

Fallbeispiel: *Game of Thrones*

Die HBO-Serie **Game of Thrones** – ohnehin bei den Zuschauern ‚berüchtigt' für unvorhersehbare Entwicklungen und Todesfälle von beliebten Figuren – hat inzwischen einen ***eigenen binnenseriellen Zyklus*** entwickelt: Die neunte und damit vorletzte Episode einer Staffel wartet in der Regel mit unerwarteten Überraschungen und Wendungen auf – etwa mit dem Tod von Eddard („Ned") Stark (S1.09), dem „red wedding" (S3.09) oder dem fulminanten „Battle of the Bastards" (S6.09). Während das eigentliche Staffelfinale dann zumeist eher ‚unaufgeregt' daherkommt, entsteht so natürlich auch eine Erwartungshaltung seitens der Rezipienten.

Holodeck

So gibt es verschiedene Möglichkeiten, die serielle Narration des Formats zu durchbrechen und mit solchen Ausnahmefolgen von der übrigen Struktur oder Handlung abzuweichen. Beispielsweise unterscheiden sich die **Star *Trek-Holodeckfolgen*** von den übrigen Episoden inhaltlich, strukturell und formal, da durchaus aufwändig, aber zumeist mit einem geringeren Figurencast (und damit ähnlich einer Bottle-Episode (→ **§ 14.4**)), eine Geschichte erzählt wird, die gewöhnlich außerhalb des progressiven Handlungsstrangs steht – die Serie befindet sich geradezu in einer narrativen Pause, etwa wenn Jean-Luc Picard in der *Star Trek: The Next Generation*-Episode „The Big Goodbye" (S1.12) in eine Detektiv-Geschichte der 1940er Jahre eintaucht.

§ 14.4 Bottle-Episode

Eine besonders interessante Ausnahmefolge (→ **§ 14.3**) stellt die sogenannte ***Bottle-Episode*** dar – eine einzelne Folge, in der große Teile der Handlung an bereits existenten Settings mit der Stammbesetzung einer Serie gedreht werden. Despektierlich ließe sich sagen, dass die primäre Daseinsberechtigung dieser Episoden ökonomische Gründe hat und auf mögliche finanzielle Einsparungen im Hinblick auf andere Folgen der gleichen Staffel zurückgeht.

Der Begriff selbst wurde am Set der Serie *Star Trek* (1966–1969) für all jene Episoden geprägt, die fast ausschließlich an Bord des Raumschiffs Enterprise stattfanden – als ***„(space-)ship in a bottle"***. In der Branche hat sich der Begriff der Bottle-Episode durchgesetzt, manchmal auch **bottleneck episode** genannt, was sich auf das eingeschränkte Budget der Serienmacher bezieht.

Sparzwang

Da keine neuen Sets errichtet, keine Locations gefunden, keine weiteren Schauspieler verpflichtet oder CGI-Grafiker bezahlt werden müssen, lassen sich diese Episoden mit geringeren Mitteln finanzieren und realisieren. Somit ist diese Form der Episode das Ergebnis produktionsästhetischer Gegebenheiten. Eine Staffel wird traditionell komplett in Auftrag gegeben, also nicht jede einzelne Folge budgetiert, sodass es den Serienmachern überlassen bleibt, wie viel ihres Etats für welche Folge verwendet wird. Tendenziell sind der Pilot (→ **§ 14.1**) und die ersten Folgen einer Staffel wie auch die finalen Episoden kostenintensiver. Denn gerade das Finale (→ **§ 14.2**) muss über einen längeren Zeitraum in Erinnerung bleiben, damit der Rezipient der Fortsetzung der Serie entgegenfiebert und die erste

Folge der nächsten Staffel muss ihn bei dieser Erwartungshaltung abholen. Wenn also eine Staffel geplant wird, sind Bottle-Episoden von vorneherein integraler Bestandteil. Dabei müssen die Serienmacher Ereignisse entwerfen, die es glaubhaft erscheinen lassen, dass sich nur das Stammensemble (bzw. sogar nur ein Teil davon) in einem begrenzten Raum aufhält und unter sich bleibt: Eine verschlossene Tür, ein Gast auf den alle warten, ein langes Verhör oder ein plötzlicher Schneesturm sind die wohl gängigsten Szenarien, wenn es darum geht, das Setting für eine Bottle-Episode zu schaffen.

Fallbeispiel: *Friends*

Ein bekanntes Beispiel hierfür wäre die Folge „The One Where No One Is Ready" (S3.02) der Sitcom **Friends**. Ross kommt in die Wohnung seiner Schwester Monica und seiner Freundin Rachel, um alle seine Freunde zu einem wichtigen Anlass im Museum abzuholen. Als Ross ankommt, haben sie noch exakt 22 Minuten, um pünktlich aufzubrechen (was ja der Laufzeit einer Episode ohne Werbung entspricht). Sehr zu Ross' Unmut ist aber niemand bereit, sich auf den Weg zu machen. So kommt es, dass sich die Folge komplett im Wohnzimmer abspielt, da es im Laufe der Episode – die im übrigen in Echtzeit gedreht wurde – zu vielen Streitereien, Vorwürfen und Soßenflecken auf Phoebes' Kleid kommt, aber keine Szene außerhalb des Settings gedreht werden musste und es neben den sechs Hauptdarstellern lediglich drei Einsprecher gibt.

Die ***günstigen Produktionskosten*** sagen allerdings wenig über die Qualität einer Folge wie dieser *Friends*-Episode aus, so ist doch gerade „The One Where No One Is Ready" eine der beliebtesten unter Fans. Zwar gibt es zu Bottle-Episoden geringschätzige Meinungen wie Scott Brazils, einem der ausführenden Produzenten von *The Shield* (2002–2008), der einst behauptete, dieses Format repräsentiere das ungeliebte Stiefkind, dessen Taschengeld einbehalten wird, damit man dem großen Bruder ein neues Paar teurer Sportschuhe kaufen könne (vgl. Brazil 2005), doch die provokante Aussage übersieht die möglichen Chancen, die ein solches Szenario mit sich bringt.

Fallbeispiel: *Breaking Bad*

Durch das limitierte Setting haben viele Bottle-Episoden den Charakter eines Kammerspiels – man denke nur an die bekannte Episode „Fly" (S3.10) aus **Breaking Bad** (2008–2013) – und können gerade für die Charakterentwicklung bzw. die Dynamik innerhalb einer Figurenkonstellation dienlich sein. In besagter *Breaking Bad*-Folge befinden sich Jesse und Walter fast ausschließlich im geheimen Labor und versuchen, eine ‚Verunreinigung' zu beseitigen – was dazu führt, dass sich die beiden Figuren immer weiter von einander entfernen und entfremden. Ähnliches findet sich auch bei der hochgelobten Episode „Pine

Barrens“ (S3.11) der *Sopranos*. Hier lebt ein großer Teil der Folge davon, dass Paulie und Christopher irgendwo in einem Wald, isoliert von der Zivilisation, ums Überleben kämpfen. Diese zugespitzte Fokussierung bietet der Serie gleichzeitig aber die Möglichkeit, das interessante Verhältnis von Paulie und Christopher, das immer von Familiarität und Konkurrenzdenken geprägt ist, genauer zu durchleuchten.

Aber nicht nur für ***Charakterzeichnung und Entwicklung*** ist dieses Format eine angemessene Plattform, auch für die generelle Dramaturgie einer Serie kann der Effekt einer Bottle-Episode interessant sein. So gibt Vince Gillian, der kreative Kopf hinter *Breaking Bad*, zu Protokoll, dass die Folge „Fly“ auch ohne finanzielle Zwänge in ähnlicher Form umgesetzt worden wäre, weil es für die Dramaturgie der Serie von immenser Bedeutung sei, die extreme Anspannung durch Episoden der Entlastung auszugleichen (vgl. Murray 2010). Die großen, fast epochalen Momente der Serie wirken noch intensiver und eindrucksvoller, wenn sie durch eine kammerspielartige Folge wie eben „Fly“ kontrastiert werden.

Fallbeispiel: *Community*

Das Format der Bottle-Episode ist im Fernsehen der Gegenwart derart etabliert, dass es längst auch für selbstreferentielle Aspekte genutzt werden kann. Die Folge „Cooperative Calligraphy“ (S2.08) der Serie **Community** (2009–2015) ist daher nicht nur eine Bottle-Episode, sie legt diesen Sachverhalt auch explizit offen und markiert sich selbst als solche. Wenn den Figuren klar wird, dass sie – auf der Suche nach einem verlorenen Stift – den Nachmittag in einem geschlossenen Raum verbringen werden und dadurch auch die allseits geliebte „pup-py parade“ verpassen, äußert Abed seine Abneigung: „I hate bottle episodes. They’re wall-to-wall facial expressions and emotional nuance. I might as well sit in a corner with a bucket on my head.“ (03:42 min.)

Eine noch stärkere metareferentielle Ironisierung (schließlich handelt es sich um eine Zeichentrickserie, die keine aufwändigen Kulissen etc. benötigt) findet die Bottle-Episode in der *Family Guy*-Folge „Brian & Stewie“ (S8.17), in der beide Charaktere über das Wochenende in einer Bank vergessen und im Tresorraum eingeschlossen sind. Die Folge ist so kammerspielartig auf die zwei Figuren ausgelegt, dass nicht einmal die satirischen Zwischenszenen (→ **§ 15.3e**) eingeblendet werden, für die *Family Guy* (seit 2003) eigentlich bekannt ist.

Aufgaben zu § 14



- Welche narrativen wie auch kommerziellen Vorteile hat ein *cross-over* zwischen zwei bereits bestehenden Serien?



- Pilotfolgen weichen nicht zuletzt in ihrer Machart von den weiteren Folgen der Serie ab – vergleichen Sie den Piloten eines Flexi-Dramas (etwa *House, M.D.* oder eine Kriminalserie Ihrer Wahl) mit der restlichen Staffel – worin liegen die Unterschiede?



- Werfen Sie einen Blick auf die folgenden Serien und ordnen Sie diesen jeweils eine Form des Endes zu: *Freaks and Geeks* (1999–2000), *Brotherhood* (2006–2008), *Gravity* (2010), *Enlightened* (2011–2013).

Weiterführende Literatur



Mittell, Jason (2015): *Complex TV: The Poetics of Contemporary Television Storytelling.* New York.

§ 15 Elemente der seriellen Fortsetzung

Wohl jede Fernsehserie nutzt gewisse Elemente, die dafür sorgen, dass der Rezipient der Handlung geradezu weiter folgen *muss* – und die dementsprechend vorwiegend der Erzeugung von Spannung dienen. So unterbrechen beispielsweise Cliffhanger (→ **§ 15.1**) oder *fade to black*-Ausblendungen (→ **§ 15.2a**) die Narration, während Erzählstrategien wie Chekhov's Gun (→ **§ 15.4**), der Red Herring (→ **§ 15.5**) oder ein MacGuffin (→ **§ 15.6**) explizit mit dem Rezipienten spielen, und Zwischenszenen (→ **§ 15.2d**) eher die Aufgabe der Informationsvermittlung übernehmen. Alle diese Mittel haben aber eine Gemeinsamkeit: Sie schaffen Verbindungen innerhalb der seriellen Narration.

§ 15.1 Cliffhanger

Die wohl bekannteste Technik seriellen Erzählens überhaupt dürfte wohl der ***Cliffhanger*** darstellen, der längst zu einem ‚geflügelten Wort' wurde und auch in anderen Zusammenhängen Verwendung findet. Er bezeichnet die Unterbrechung der seriellen Narration an ihrer spannendsten Stelle, die erst wieder an anderer Stelle aufgenommen und fortgesetzt wird. Somit ist der Zuschauer – möchte er die Auflösung des Konflikts erfahren – quasi ‚gezwungen', die Werbeunterbrechung abzuwarten oder in der folgenden Episode oder gar Staffel erneut einzuschalten (vgl. Fröhlich 2015: 15f.).

Die Herkunft des Begriffes geht wohl auf den Fortsetzungsroman *A Pair of Blue Eyes* von ***Thomas Hardy*** (1840–1928) zurück, der in England zwischen Herbst 1872 und Sommer 1873 seriell erschien. Dort hängt die Figur Henry Knight tatsächlich an einem Kliff, also einem Felsvorsprung – das 21. Kapitel endet mit dem Satz: „Knight felt himself in the presence of personalized loneliness." (Hardy 2005: 212). Die Situation spitzt sich im folgenden Kapitel nochmals dramatisch zu, doch der Geologe kann von Elfride durch ein improvisiertes Seil (aus Teilen ihrer Unterwäsche) gerettet werden (vgl. ebd.: 218ff.). Erst die durch eine strukturelle Grenze (nämlich dem Ende des Kapitels) getrennte Auflösung dieser dramatischen Zuspitzung bringt diesen Konflikt zu einem Abschluss – *closure* genannt –, und die Erzählung kann fortgesetzt werden.

Zwei prominente Erscheinungsformen des Cliffhangers sind zu unterscheiden – einerseits der Finalcliff (*finalecliff*) am Ende einer Episode oder einer Staffel, andererseits der Binnencliff innerhalb einer Folge.

(a) Finalcliff


Szenenblatt 7

Der ***Finalcliff*** am Ende einer Episode oder gar einer Staffel dürfte wohl eben jene Erscheinungsform des Cliffhangers darstellen, die den Zuschauer (bei einer Rezeption im Original-Rhythmus der Serie) am stärksten beeinflusst. Hierbei ist die Erzählung durch ein Element serieller Organisation (nämlich die Episoden- oder Staffelgrenze) getrennt und wird erst wieder an späterer Stelle fortgesetzt. Bis dahin bleibt der dramatische Konflikt in Form einer Leerstelle (→ **§ 17.1b**) bestehen, die vom Zuschauer mit Spekulationen, Hoffnungen und Erwartungen ‚gefüllt' wird. So führten etwa Schüsse auf zentrale Hauptfiguren in verschiedenen Finalepisoden (→ **§ 14.2a**) immer wieder zu hitzigen Diskussionen und Mutmaßungen während der Staffelpausen.

Fallbeispiel: *Sherlock*

Das wohl ideale Beispiel, um das Potential wie auch das kreative ‚Eigenleben' eines Finalcliffs zu illustrieren, dürfte die Episode „The Reichenbach Fall" (S2.03) der BBC-Serie **Sherlock** (seit 2010) sein: Im Januar 2012 ausgestrahlt, beendet sie die zweite Staffel des erfolgreichen Formats mit einem an die Originalgeschichten von Arthur Conan Doyle angelehnten Cliffhanger (→ **§ 1.2**), spielt nun allerdings in London und gut 120 Jahre später. Stürzte der Meisterdetektiv in der Erzählung *The Final Problem* (1893) nach einem Kampf mit dem Bösewicht Moriarty in die Reichenbachfälle (im Kanton Bern, Schweiz), springt Sherlock Holmes hier vom Dach eines Krankenhauses in den scheinbaren Tod (1:21:28 min.) – ebenfalls in Folge einer akuten Bedrohung durch Moriarty. Dieses Ereignis wird durch seinen Mitbewohner, John Watson, unmittelbar beobachtet, jedoch offenbar aus einer deutlich eingeschränkten Perspektive, denn bereits am Ende der Episode ist die Silhouette des Meisterdetektivs am Rande seines eigenen Grabsteins zu sehen (1:27:48 min.). Ist diese Erscheinung auf dem Friedhof nicht nur als Wunsch von Watson zu verstehen, sondern tatsächlich ‚real', stellt sich für den Rezipienten damit nicht länger die Frage, *ob* Sherlock den Sturz vom Dach überlebt hat, sondern eher: wie?

Diese Fragen trieben auch die Zuschauer der britischen Serie herum, und schon bald nach der Ausstrahlung der Episode waren verschiedenste Fan-Bewegungen zu beobachten, die bis zum Beginn der dritten Staffel im Januar 2014 (und damit zwei

Jahre später!) anhalten sollten. So kursierten in Internet-Blogs nicht nur unterschiedliche Theorien zur Auflösung des scheinbar unlösbaren (und doppeldeutigen) *Falls*, und der Hashtag „#BelieveInSherlock" (vgl. Kazmaier/Opp 2014: 262f.; Opp 2015: 146ff.) verbreitete sich rasant.

Interessant ist nun, dass sich die Serie einer eindeutigen Auflösung widersetzt: In der foldenden Episode „The Empty Hearse" (S3.01) werden zwar mehrere Versionen von unterschiedlichen Figuren vorgestellt (vgl. etwa 00:00–03:22 min.; 29:07–29:59 min.), doch scheint keine davon logisch zu sein – und auch Sherlocks eigene Erklärung wird ironischerweise zunächst durch Watson unterbrochen (23:06–23:20 min.) und später (1:12:07–1:16:40 min.) als lückenhaft angezweifelt.

(b) Binnencliff

Im Gegensatz zum Cliffhanger am Ende einer Episode oder gar einer Staffel steht der ***Binnencliff*** (vgl. Weber/Junklewitz 2010: 114), dessen Grundfunktion jedoch identisch ist: Auch hier wird die Erzählung am Spannungsmoment unterbrochen, um dann allerdings noch innerhalb der Folge wieder aufgenommen zu werden. War diese erzählerische Strategie in den Anfangsjahren des Kinofilms noch technisch begründet, um die Filmrolle zu wechseln (→ **§ 1.5**) – in Spielfilmen (bzw. generell in Werken, die nicht seriell organisiert sind) wird dies **minicliff** genannt –, handelt es sich bei einem solchen Binnen-Cliffhanger seit der Frühphase des werbefinanzierten Fernsehens um eine „auf die Werbepausen ausgerichtete Dramaturgie":

> Vor jeder der drei bis vier Unterbrechungen pro Stunde [und damit pro Episode] wurde ein Cliffhanger in die Handlung eingebaut, um die Zuschauer bei der Stange zu halten. (Dreher 2010: 23)

Fallbeispiel: *How I Met Your Mother*

Dieser intentionale Einschnitt in der Narration beginnt zumeist mit einem *fade to black* (→ **§ 15.2a**) und wird dann nach der Unterbrechung an der gleichen Stelle wieder aufgenommen. So beispielsweise in der Episode „Slap Bet" (S2.09) der Serie **How I Met Your Mother** (2005–2014): Ein peinliches Gespräch zwischen Ted und seiner Freundin Robin endet mit ihrem überraschenden Eingeständnis: „I'm married." (07:46 min.), und das Bild blendet schwarz aus (07:52 min.). Die Geschichte wird an gleicher Stelle mit der rekapitulierenden und selbstvergewissernden Frage (→ **§ 15.2c**) von Ted wieder aufgenommen: „You have a husband?" (07:54 min.)

Dieses Verfahren eines noch innerhalb der Episode aufgelösten Cliffhangers findet sich so zahlreich in Fernsehserien, dass

der Binnencliff längst zu einer Selbstverständlichkeit für den Rezipienten geworden sein dürfte. Denn nicht nur Formate von *basic cable*-Kanälen, die dort eine Werbepause schalten, nutzen diese narrative Technik, sondern ebenso Serien, die von Premiumkanälen wie HBO oder Showtime sowie von Streamingdiensten wie Amazon oder Netflix produziert werden – und so findet sich das Binnencliff beispielsweise ebenso in *Californication* (2007–2014), *Breaking Bad* (2008–2013) oder *House of Cards* (seit 2013).

§ 15.2 Unterbrechung und Wiederaufnahme

Inzwischen haben Beispiele auf verschiedenen Ebenen gezeigt, dass das serielle Erzählen gezielt mit ***Segmentierungen*** arbeitet: Brüche und Unterbrechungen (→ **§ 11.1**) sind von vorneherein intendiert und strukturieren die Narration. So ist die seriell organisierte Geschichte in mehrere Staffeln eingeteilt, die wiederum aus einzelnen Folgen bestehen, und auch jede dieser Episoden wiederum weist gewisse ***‚Sollbruchstellen'*** auf der Mikroebene (→ **§ 11.2a**) auf.

(a) Fade to Black

So kommt es in der Regel mehrfach pro Folge zu kurzen Unterbrechungen durch ein **fade to black** – eine Ausblendung der Szene, die in den schematischen Abbildungen zuvor (vgl. etwa Abb. 18) als narrativer Bestandteil auch jeweils deutlich gemacht wurde. Dafür lassen sich zwei zentrale Funktionen ausmachen: Entweder werden einzelne Handlungsabschnitte durch das *fade to black* eingeteilt, gewissermaßen kleineren Unterkapiteln gleich, oder ein Binnencliff (→ **§ 15.1b**) gebildet, indem der Moment der größten Spannung von der Auflösung des Konflikts abgetrennt wird.

Erscheinungsformen

Dass ein *fade to black* auch dann noch Bestandteil der Serie ist, wenn der Zuschauer sie auf DVD oder als Stream rezipiert, zeigt die Nachhaltigkeit dieses explizit gemachten Bruchs innerhalb der Episode. Dabei muss keineswegs immer nur ‚ins Schwarze' ausgeblendet werden – die Serie *That '70s Show* (1998–2006) verwendet kurze Sequenzen im farbenfrohen Stil der 1970er Jahre und *The Big Bang Theory* (seit 2007) ein animiertes Atommodell zur Strukturierung und Einteilung in Sequenzen wie auch als Form des Übergangs zur nächsten Szene (→ **§ 15.2d**).

Wie am Beispiel des Binnencliffs zuvor gesehen, wird die Handlung nach dem *fade to black* wieder aufgenommen – ent-

weder direkt mit der abgebrochenen Szene oder zunächst mit einem anderen Handlungsstrang, um die Spannung des Binnencliffs noch für einen Moment aufrecht zu erhalten und die Auflösung herauszuzögern. Gerade bei einer längeren Unterbrechung – etwa auch, wenn eine Werbeeinblendung folgte – muss die Handlung jedoch nun für den Zuschauer neu ‚verortet' und der vorherige Konflikt kurz rekapituliert werden.

(b) Informationsvergabe im Drama

„Situationsdefinition" im Drama

Um diese Funktionsweisen der ***Handlungswiederaufnahme*** zu verdeutlichen, soll zunächst auf das (mit der Fernsehserie durchaus verwandte) Drama zurückgegriffen werden. Da ja auch hier eine mit dem Roman vergleichbare narrative Instanz (zumeist) fehlt – auch wenn ein *voice-over*-Erzähler (→ **§ 10.3a**) oder Einblendungen von Schrifttafeln durch den sprachlichen Präsentationskanal (→ **§ 10.1**) natürlich denkbar sind –, müssen beispielsweise Wechsel von Ort und Zeit auf der Bühne besonders vermittelt werden. Dies geschieht stattdessen idealerweise über die Dialoge, die eine „expositorische Situationsdefinition" (vgl. Pfister 2001: 128) als besondere Form der Informationsvergabe (vgl. ebd.: 127) ermöglichen – so etwa in William Shakespeares *Midsummer Night's Dream* (ca. 1590):

> THESEUS: Now, fair Hippolyta, our nuptial hour / Draws on apace; four happy days bring in / Another moon: but O, methinks, how slow / This old moon wanes! She lingers my desires, / Like to a step-dame or a dowager / Long withering out a young man's revenue. (Shakespeare 2012: 3)

Dem Dialog kommt damit die Funktion einer „Vergegenwärtigung" (Klotz 2006: 20) zu, sodass der Zuschauer zumeist über Beschreibungen und eher beiläufig wirkende Bemerkungen der Figuren über Veränderungen informiert wird. So beispielsweise auch in Friedrich Schillers *Die Piccolomini* (1799), dem zweiten Teil seiner *Wallenstein*-Trilogie:

> OCTAVIO: Sobald mein Sohn herein ist, weiset ihn zu mir. Was die Glocke?
> KAMMERDIENER: Gleich ist's Morgen. (Schiller 1974: 116)

Ein ähnliches Prinzip findet sich ebenfalls in Fernsehserien, denn auch hier vergewissern sich die Figuren über ihre Pläne – so etwa in der *Family Guy*-Episode „Peter's Daughter" (S6.07), als Stewie von Brian zu Beginn einer neuen Szene an einem Abbruchhaus gefragt wird: „So, what is it you wanted to show me?" (06:14 min.)

(c) Selbstvergewisserung

Diese ***rekapitulierenden und selbstvergewissernden Nachfragen*** dürften inzwischen ebenso selbstverständlich zum narrativen Inventar der Fernsehserie gehören wie beispielsweise der Binnencliff (→ § 15.1b), sodass sie dem Rezipienten wahrscheinlich zumeist nicht weiter auffallen. Gerade vermeintliche Nachfragen helfen aber dabei, die Handlung nach der Unterbrechung wieder zu verorten – beispielsweise in der Episode „Let the Angels Commit“ der Krankenhausserie *Grey's Anatomy* (33:34 min.):

> GRETCHEN: Where are we going again?
> MEREDITH: We need to go upstairs.

Formen der „Vergegenwärtigung“ in der Fernsehserie

Das „again“ deutet an, dass die Aussage hier (für den Zuschauer) wiederholt wird und die Figuren eigentlich schon Bescheid wissen dürften, schließlich wäre ein solcher wiederholender Dialog für eine ‚normale' Unterhaltung eigentlich eher untypisch. So beginnt ein Gespräch in der *The Good Wife*-Episode „And the Law Won“ (S4.02) nach einem Szenenwechsel mit folgendem Dialog (23:25 min.):

> NICK: So … Tell me that again.
> ALICIA: Well, again … We have reviewed our caseload and we're a little overscheduled at the moment.

(d) Zwischenszenen

Nun wechseln Fernsehserien innerhalb einer Episode sehr häufig Ort und/oder Zeit, und längst nicht nach jedem *fade to black* (→ § 15.2a) wird die Handlung so offensichtlich durch Dialoge rekapituliert. Denn gerade bei wiederkehrenden Orten (etwa dem Wohnhaus oder der Arbeitsstätte der Hauptfigur) reicht zumeist eine kurze Aufnahme, um zum bereits bekannten Raum überzuleiten.



Szenenblatt 8

So zeigen auffällig viele Flexi-Dramen (→ § 12.3) wie Sitcoms auf der einen und Krankenhaus-, Kriminal- oder Anwaltsserien auf der anderen Seite den Wechsel des Schauplatzes und der Zeit durch eine kurze ***Außenaufnahme*** des Gebäudes: Ist in *The Simpsons* (seit 1989) das Springfield Elementary-Gebäude von außen zu sehen, wird die nun folgende Sequenz wohl Bart oder Lisa in der Schule zeigen, und der Blick auf den nächtlich beleuchteten MacLaren's Pub in *How I Met Your Mother* (2005–2014) zeigt an, dass es nun Abend geworden ist und sich die ‚Gang' in ihrer Stammkneipe trifft.

Diese – nicht selten durch ein kurzes musikalisches Thema unterlegten – ***Zwischenszenen*** sind ebenfalls längst so etabliert

und in die narrativen Konventionen von Fernsehserien übergegangen, dass sie kaum noch auffallen, mit relativ geringem Aufwand von einer Szene zur nächsten überleiten und dabei implizit Wetterwechsel (Regen, Schnee, Sonnenschein) oder die Tageszeit (Vormittag, Abend, Nacht) anzeigen. Beispiele hierfür sind in der Sitcom *Two and a half Men* (2003–2015) der Flug über den Strand von Malibu, unterlegt mit dem kurzen „meeeen"-Sound aus dem Intro (→ **§ 16.4**), das Gebäude 30 Rockefeller Plaza in der Serie *30 Rock* (2006–2013), das Sacred Heart Hospital in *Scrubs* (2001–2010) oder das Haus der Heffanans in *King of Queens* (1998–2007), jeweils aus unterschiedlichen Perspektiven gefilmt.

Fallbeispiel: *Law & Order*

Eine andere Form der Informationsvergabe bzw. der szenischen „Vergegenwärtigung" findet sich in der Serie **Law & Order** (1990–2010) und dessen ‚Ablegern' *Law & Order: Special Victims Unit* (seit 1999), *Law & Order: Criminal Intent* (2001–2011), *Law & Order: Trial by Jury* (2005–2006), *Law & Order: UK* (2009–2014) und *Law & Order: LA* (2010–2011): Ein Szenenwechsel nach einem *fade to black* wird hier durch ein kurzes akustisches Signal und die Einblendung einer Texttafel (des sprachlichen Präsentationskanals; → **§ 10.1**) angekündigt. So zum Beispiel in der *Law & Order*-Episode „Love Eternal" (S20.22); die New Yorker Polizisten ermitteln in einem bizarren Mordfall und machen sich auf den Weg zum ersten Verdächtigen – der neue Schauplatz wird durch eine schwarze Tafel mit weißer Schrift angezeigt (4:54 min.):

> Office of Marty Ashcroft
> Duane Street 425
> Sunday, 4 April

(e) Cutaway Scene

Eine Besonderheit von Sitcoms sind die sogenannten **cutaway scenes** – hier wird die Haupthandlung kurzzeitig unter- und durchbrochen und ein ergänzender Kommentar eingefügt.

Fallbeispiel: *Modern Family*

So arbeiten Familienserien wie *The War at Home* (2005–2007) oder **Modern Family** (seit 2009) mit pseudo-dokumentarischen Einblendungen, in denen die Figuren direkt in die Kamera sprechen und damit die ‚vierte Wand' (→ **§ 10.3c**) durchbrechen. Diese aus dem Reality TV (→ **§ 5**) bekannte Technik ist dann auch noch so geschnitten, dass der Kommentar zumeist gegensätzlich zum gerade Gezeigten steht, wodurch einerseits Humor entsteht, die Familienserie gleichzeitig aber auch ‚authentischer' wirkt (*mockumentary*). So zum Beispiel in der Episode „Good Cop Bad Dog" (S2.22) der ABC-Sitcom *Modern*

Family: Claire zwingt ihren Mann Phil, strenger zu den Töchtern Alex und Haley zu sein, doch dessen tatsächliche Einstellung kann er nur in den *cutaway scenes* äußern, die für den Zuschauer pointiert eingeblendet werden (3:24 min.):

> CLAIRE: It's not about what Mom wants. Your mom is cool, very cool with whatever. It's about what Dad wants.
> [*cutaway*: Phil sitzt auf dem Sofa und spricht in die Kamera]
> PHIL: Dad wants to go go-karting.
> [Schnitt zurück zum Streit]
> PHIL: I would really like it if you would clean your bathroom.
> ALEX: But my movie …
> HALEY: Why do we have to do it now?
> [*cutaway*: Phil sitzt auf dem Sofa und spricht in die Kamera]
> PHIL: Because Claire says so.
> [Schnitt zurück zum Streit]
> PHIL: Because I say so.

Ohnehin stark metareferentielle Zeichentrickformate wie *The Simpsons* (seit 1989) oder *Family Guy* (seit 1999) haben diese Technik weiterentwickelt und fügen kurze Clips anderer Schauplätze oder anderer Figuren ein, die ebenfalls als eine ‚Erweiterung' der Haupthandlung verstanden werden können.

Fallbeispiel: *The Simpsons*

So beispielsweise in der **Simpsons**-Episode „The PTA Disbands" (S6.21), in der ein Streitgespräch zwischen der Lehrerin Krabappel und dem Rektor Skinner über die Qualität des Schulessens durch eine kurzen Clip unterbrochen wird (4:26 min.):

> KRABAPPEL: I don't care what you say, I can taste the newspaper.
> SKINNER: Posh! Shredded newspapers add much-needed roughage and essential inks. Besides, you didn't notice the old gym mats.
> [*cutaway*: Schnitt in die Küche der Caféteria, in der die Lunchlady eine alte Sportmatte zerkleinert]
> LUNCHLADY: There's very little meat in these gym mats.

Der kurze Schnitt in die Küche – danach geht das Gespräch der beiden Lehrer weiter – untermalt die unmittelbar vorhergehende Aussage und schafft durch die vermeintliche Absurdität auch Humor, hat aber keine weiteren Auswirkungen auf die Haupthandlung. Vielmehr ist hier interessant, welche ‚Instanz' diesen Schnitt vorgenommen hat bzw. ob und wie die Figuren der Haupthandlung darauf reagieren.

Fallbeispiel: *Family Guy*

Noch deutlich stärker spielt die Serie **Family Guy** mit solchen *cutaway scenes*, schließlich handelt es sich dabei zumeist um einen kurzen wie absurden Witz – etwa wenn Brian in der Episode „Stewie loves Lois" (S5.01) bemerkt: „He's like a totally different person – like Dr. Jekyll and Mr. Sulu!" Es folgt eine

Szene, in der sich ein gut gekleideter Mann im Viktorianischen London mitten auf der Straße in die Figur Hikaru Sulu, den Steuermann der Enterprise aus der Serie *Star Trek* (1966–1969), verwandelt – eine Referenz an die (latent homosexuelle) Persönlichkeitsspaltung in Robert Louis Stevensons Erzählung *Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* (1886) und den homosexuellen Schauspieler und Aktivisten George Takei.

Solche *cutaway scenes* finden sich gleich mehrfach in jeder *Family Guy*-Episode (Ausnahme ist lediglich die Bottle-Episode (→ **§ 14.4**) S8.17) und gehören somit zum festen erzählerischen ‚Inventar' der Serie. Gleichzeitig wird diese vorhersehbare Struktur auch immer wieder metareferentiell durchbrochen – etwa wenn Stewie in der Episode „Saving Private Brian" (S5.04) vergeblich auf den ausbleibenden Clip wartet, oder sich Peter in der Folge „Finders Keepers" (S12.01) über solche *cutaway scenes* in die Kneipe und schließlich („without Lois") in einen Strip-Club fortbewegen kann.

(f) Werbenarrative

Ein wichtiger Aspekt, der im Zuge des Segmentierungscharakters von TV-Serien (→ **§ 11.1**) im linearen Fernsehen (→ **§ 17.1**) angeführt wird, ist der ***gezielte Einsatz von Werbung***: Sie unterbricht den steten Erzählfluss und schiebt die Auflösung des Konflikts weiter auf (vgl. Fiske 2011: 147). Die Rolle, die Werbung für die Etablierung von Fernsehserien spielt, könnte kaum größer sein (→ **§ 2.3**), sie erfüllt aber neben kommerziellen auch narrative Funktionen. So lassen sich die ***Werbespots als Mini-Narrative*** verstehen, die auf die eigentliche Serie abgestimmt sind und einen Kontrapunkt zur Diegese bilden.

closure

Besonders anschaulich wird dies im Kontext der Seifenoper. Die *soap opera* (→ **§ 1.6; §2.4**) als Format ist quasi auf Unendlichkeit ausgerichtet und verweigert sich daher der Wiederherstellung des Status Quo; vielmehr befindet sie sich in einem steten Zustand von Konflikten, dem eine abschließende Lösung immer durch den nächsten Konflikt verwehrt bleibt. Damit wird dem Bedürfnis der Zuschauer nach ***Abgeschlossenheit*** **(closure)** dezidiert nicht entsprochen. Der Rezipient jedoch – der eben als *closure junkie* (vgl. Jermyn 2001; Levinson 2011: 313) an der Auflösung des Konfliktes interessiert ist – wird durch die Serie selbst in einen ambivalenten Zustand gebracht, da er sich nach abgeschlossenen Lösungen sehnt (vgl. Kermode 1967: 4): Der Zuschauer schaltet eine Serie ein, weil er mit jeder Folge hofft, dem Ende ein bisschen näher zu kommen und die Auflösung zu erfahren.

Werbung vs. Serie

Genau diesen kognitiven Mechanismus machen sich Werbeclips zunutze. Gerade eine Seifenoper, die sich seit jeher an die Zielgruppe der Hausfrau richtet, offeriert innerhalb der Werbung ***kleine abgeschlossene Narrative***, die das Bedürfnis des Publikums befriedigen: Die angepriesenen ‚Heldenprodukte' (vgl. Fiske 2011: 147) versprechen Lösungen für die Probleme des Alltags wie schmutzige Wäsche, faltige Haut oder dreckige Fußböden und werben dementsprechend mit lachenden Kindern und intakten Familienverhältnissen. Damit kann – in diesem Fall – die Zuschauerin in ihrem Haushalt das erreichen, was ihr die auf Drama und ungelöste Konflikte ausgelegte Seifenoper vorenthält (vgl. Flitterman 1983).

Fallbeispiel: *The A-Team*

Jetzt anzunehmen, Werbung richte sich allerdings nur an Frauen und gelte lediglich für die *soap opera*, greift allerdings zu kurz. Auf ein maskulines Publikum ausgerichtete Werbung funktioniert ähnlich. Eine actionreiche Serie wie **The A-Team** (1983–1987) nutzte bei ihrer wöchentlichen Ausstrahlung auf NBC Werbespots in einer ganz ähnlichen Weise. Zwar bietet dieses Flexi-Drama (→ **§ 12.3**) signifikant mehr *closure* als eine Seifenoper, da jede Woche ein Bösewicht zu Strecke gebracht wird. Doch gleichzeitig suggeriert die intrinsische Logik der Serie, dass der stete Strom an Gegenspielern nie versiegen wird – und sich somit kein abschließendes *closure* einstellen wird. Es überrascht daher nicht, dass die Werbung den männlichen Zuschauern nun Möglichkeiten präsentierte, die ‚nächste Herausforderung' zu meistern, zum Beispiel durch gutes Werkzeug oder ein schnelleres Auto. Auch Bierwerbung hat einen vergleichbaren Effekt, verspricht sie dem Kunden doch „male bonding and the ‚feel' of masculinity" (Fiske 2011: 147).

Damit schaffen Werbespots ein ***kontrastives Moment zur eigentlichen Serie*** und setzen der immanenten Zergliederung der Diegese konkrete ‚on-off'-Narrative gegenüber, deren Produkte eben das bieten, was die Serien oftmals nicht tun: *closure*.

§ 15.3 Running Gag und Catch Phrase

Bereits mehrfach zuvor zeigte sich: Unabhängig von der jeweiligen Formen des seriellen Erzählens (→ **§ 12**), steht eine Fernsehserie immer zwischen den Polen der Wiederholung und der Progression – gleich(bleibend)e Elemente unterstreichen die Serialität, neue Variablen bringen die Handlung voran. Doch gerade der Umgang mit konstanten Aspekten ist nicht immer einfach – denn einerseits darf sich eine Serie nicht wiederholen, was den Zuschauer langweilen würde (→ **§ 12.6**), doch ande-

rerseits machen die gleichen Figuren, das ähnliche Handlungsumfeld, sowie Stil, Niveau und Struktur ja gerade die ‚Besonderheit' der Serie aus und bringen den Zuschauer zum regelmäßigen Einschalten.

Gerade Sitcoms, die sich ja eher marginal (nämlich vor allem durch die Figuren, weniger durch das Thema und quasi überhaupt nicht durch ihren strukturellen Aufbau) voneinander unterscheiden, haben daher serielle Elemente ausgeprägt, die als ein regelrechtes ***‚Markenzeichen'*** fungieren. Durch die regelmäßige Wiederholung ist der Rezipient damit vertraut, sodass sich der Zuschauer über ein (Wieder-)Erkennen freut oder sogar explizit darauf wartet; in jedem Fall aber entsteht so eine fast schon ‚familiäre' Beziehung zur Serie.

running gag

Die zentrale Erscheinungsform eines solchen Markenzeichens dürfte der **running gag** darstellen – ein wiederkehrendes und vor allem wiedererkennbares humoristisches Element, das die Serialität des Formats unterstreicht. Durch den ‚verspielten' Charakter des *running gags* greifen vor allem Sitcoms und Status Quo-Formate darauf zurück – und so werden beispielsweise der Chicken Fight in der Serie *Family Guy* (vor allem S2.03, S4.03, S5.16, S10.23), die ‚mysteriösen' „El Barto"-Graffitis in *The Simpsons* (seit 1989), das regelmäßige Bedürfnis des Außerirdischen Alf in der gleichnamigen Serie (1986–1990), die Katze Lucky verspeisen zu wollen, die Ohrfeigen in der Sitcom *How I Met Your Mother* (2005–2014) oder der Tod von Kenny in der Serie *South Park* (seit 1997) regelmäßig in die Handlung eingebaut.

catch phrase

Eine Sonderform des *running gags* ist der sogenannte **catch phrase** – der zumeist kurze Ausruf einer Figur, der untrennbar mit dieser verbunden ist. Besonders die Familien-Sitcoms der 1970er Jahre haben diese zu ihrem jeweiligen Markenzeichen entwickelt, etwa wenn James (J.J.) Evans in der Serie *Good Times* (1974–1979), ein Spin-Off (→ **§ 13.2**) von *Maude* (1972–1978) bzw. *All in the Family* (1971–1979), regelmäßig „Dy-nomite" ausruft oder die Figur Arthur „Fonzie" Fonzarelli in der Serie *Happy Days* (1974–1984) das markante „Aaaaaaaaay!" brüllt. Gerade diese Häufigkeit in diesem an Sitcoms reichen Jahrzehnt unterstreicht die Bedeutung von *catch phrases* als wichtigem strukturellen Bestandteil einer Serie und Erzeuger von Serialität. Einerseits sind sie identitätsstiftende Abgrenzung gegenüber anderen Formaten, gleichzeitig finden sie aber auch Eingang in die Fankultur und tragen zur Identifikation mit der Figur bei oder werden von den Zuschauern aufgegriffen und als Zitat nachgeahmt.

Aktuelle Beispiele

So verwundert es nicht, dass auch neuere Serien (und weiterhin vorwiegend Sitcoms) mit *catch phrases* arbeiten – etwa Barney Stinsons „Suit up“ bzw. „Wait for it“ in *How I Met Your Mother*, Sheldons „Bazinga!“ in *The Big Bang Theory*, aber auch beispielsweise Sue Collinis „Collini out“ in der dritten Staffel von *Californication*. Die Zeichentrickserie *The Simpsons* hat gleich mehrere solche charakterischen Aussagen etabliert – etwa Homers verzweifeltes „D’oh“, Nelsons fieses „Haw haw!“ oder der verschwörerische Ausruf „Excellent!“ von Mr. Burns.

§ 15.4 Chekhov’s Gun

Als narrative Technik übernimmt dieses erzählerische Verfahren eine ähnliche Funktion wie die Prolepse (→ **§ 10.4b**). Zurückgehend auf den russischen Schriftsteller ***Anton Chekhov*** (1860–1904) beschreibt es auf den ersten Blick unwichtige Objekte, denen im weiteren Verlauf aber noch eine große Bedeutung zukommen wird: Wenn im ersten Akt eine Pistole an der Wand hängt, dann muss sie im letzten Akt auch abgefeuert werden (vgl. Rayfield 1997: 203).

Fallbeispiel: *Mr. Robot*

Diese Ankündigung darf man durchaus wortwörtlich verstehen: In der auf dem USA Network ausgestrahlten Serie **Mr. Robot** (seit 2015) übergibt Darleen dem Protagonisten Elliot Alderson in der Folge „eps1.7_wh1ter0se.m4v“ (S1.08) einen Revolver. Dieser will sich aber nicht mit einer Handfeuerwaffe belasten, sodass der Revolver im Hauptquartier der Hacker in einer Popcornmaschine versteckt wird. Die folgende Episode, „eps1.8_m1rr0r1ng.qt“ (S1.09), endet mit einem Cliffhanger (→ **§ 15.1**): Elliot wird von Tyrell Wellick, seinem ehemaligen Vorgesetzten und zu diesem Zeitpunkt polizeilich wegen Mordverdachts verfolgt und dazu gezwungen, seine Pläne gegen die Firma E Corp zu offenbaren. Vielversprechend endet die Folge mit einem Blick Elliots auf die Popcornmaschine; im Finale der ersten Staffel (S1.10) ist Tyrell wie vom Erdboden verschluckt und Elliot mit einer Gedächtnislücke gestraft, die suggeriert, dass die Waffe tatsächlich abgefeuert wurde.

Vorsicht Waffe!

Da Serien aufgrund ihrer erzählerischen Komplexität unübersichtlich viele Elemente innerhalb der *story arcs* platzieren können, ist es verhältnismäßig unkompliziert, einige davon über die Dauer von einzelnen Folgen oder gar ganzen Staffeln aus dem Fokus des Rezipienten zu entfernen. Die Existenz dieser Objekte wird von der Serie selbst allerdings niemals ganz vergessen und kann bei Bedarf über das „Previously on …“-Segment (→ **§ 16.6**) in Erinnerung gerufen werden; so gesehen

sind Serien voller geladener Waffen, die jederzeit abgefeuert werden könnten – das erzeugt konstant hohe Spannung, auch in Momenten der narrativen Entlastung.

Fallbeispiel: *Breaking Bad*

Das Rizin bei **Breaking Bad** ist ein gutes Beispiel für dieses Verfahren, schließlich weiß der Zuschauer seit der Episode „Problem Dog" (S4.07) von seiner Existenz. Mehrmals wechselt die kleine Kapsel seinen Besitzer, ist Auslöser für den Verrat Jesses an Gus, fungiert als Red Herring (→ **§ 15.5**) bei der Vergiftung Brocks und wird von Walter zum Beginn der fünften Staffel hinter einer Steckdose versteckt (S5.01). In einem proleptischen *cold open* (→ **§ 10.4c**) des zweiten Teils der fünften Staffel ermächtigt sich Walter wieder des Rizins, und zu seinem finalen Einsatz kommt es in der letzten Episode der Serie (S5.16), wenn er Lydia mit dem Gift tötet. Gerade die Szene, in der Walter das Rizin aus seinem zu diesem Zeitpunkt verwaisten Haus zu Tage fördert, kennzeichnet die Bedeutung dieses Objekts und verweist auf dessen Bedeutsamkeit innerhalb des Narrativs.

Fallbeispiel: *How I Met Your Mother*

Es ist naheliegend, dass dieser erzählerische Kniff nur in Serien funktioniert, die über eine Gedächtnisfunktion (→ **§ 11.3**) verfügen, also progressiv ausgerichtet sind. Daher waren Sitcoms lange Zeit ungeeignet, eine Chekhov's Gun zu implementieren, was sich aber mit einer zunehmenden narrativen Komplexität dieses Genres geändert hat. So wird zum Beispiel in der Serie **How I Met Your Mother** in der Folge „The Goat" (S3.17) ein Ziegenbock eingeführt, der Ted Mosbys 30. Geburtstag ruiniert haben soll. Am Ende jener Folge stellt sich jedoch heraus, dass der hochgradig unzuverlässige Erzähler Ted, der seinen beiden Kindern retrospektiv vom Suchen und Finden seiner großen Liebe bzw. deren Mutter berichtet, sich schlicht und ergreifend im Jahr geirrt hat: Der Ziegenbock ruiniert seinen 31. Geburtstag in der Folge „The Leap" (S4.24).

§ 15.5 Red Herring

Der ***Red Herring*** funktioniert im Gegensatz zu Chekhov's Gun (→ **§ 15.5**) als ein Täuschungsmanöver, indem er die Aufmerksamkeit des Rezipienten ablenkt und so – abstrakt gesprochen – die kurzzeitige Auflösung für eine Kausalkette bildet, die dann aber durch einen finalen *plot twist* als falsche Fährte identifiziert werden kann. Die Bezeichnung (‚roter', da geräucherter Hering) soll dabei auf die Verwendung von gepökeltem Fisch zur Ablenkung von Spürhunden zurückgehen, wie sie Verbrecher oftmals in klassischen Kriminalgeschichten verwenden. In

Krimiserien ist ein klassischer Red Herring beispielsweise das fehlende Alibi eines Verdächtigen (vor allem Expartner und Gärtner trifft es sehr häufig), der deshalb für eine gewisse Zeit als Täter wahrgenommen wird. Diese Taktik erweitert die Rezeption um einige spannende Facetten, denn alle Aktivitäten des potentiellen Täters wirken für eine gewisse Zeit dubios und höchst verdächtig. Durch die Wendung im Plot wird sich der Zuschauer seiner fehlgeleiteten Rezeption bewusst und muss das bisher Gesehene (und Geschehene) neu bewerten.

Fallbeispiel: *Breaking Bad*

Ein Red Herring kann natürlich auch sehr viel konkreter und weniger formalistisch sein: In der vierten Staffel (S4.12) von **Breaking Bad** hat sich Walter White in eine isolierte Position manövriert und muss seinen ehemaligen Gefährten Jesse Pinkman davon überzeugen, seinen aktuellen Arbeitgeber Gustavo Frings zu verraten. Während er seine Optionen abwägt, lässt er eine Pistole auf dem Tisch kreisen – der Ablauf hat viel von einer pervertierten Version des Flaschendrehens. Wenn die Pistole aufhört, sich zu drehen, scheint Walter eine Idee zu haben, obwohl die Waffe für den Zuschauer eher rätselhaft auf einige (von der Kamera im Übrigen nicht fokussierte) Topfpflanzen gerichtet ist. Kurz darauf wird Brock, der Sohn von Jesses Freundin Andrea, anscheinend mit Rizin vergiftet – es ist naheliegend hinter dieser Aktion Walter zu vermuten, genau wie Jesse es tut, wenn er versucht, die Kausalkette nachzuvollziehen: Seine Überlegungen, wie Walter ihm das Rizin, das in einer Zigarettenpackung versteckt war, entwendet, sind sowohl plausibel als schlussendlich auch richtig. Walter schafft es aber, Jesse auf seine Seite zu ziehen, wobei der Rezipient denken muss, Walter sei bereit, das Leben eines Kindes aufs Spiel zu setzen, um seine Ziele zu erreichen. Durch einen *plot twist* löst sich im Finale der vierten Staffel (S4.13) allerdings auf, dass Brock mit Maiglöckchen vergiftet wurde, was auf die in der vorhergehenden Folge noch mysteriösen Topfpflanzen in Walters Garten verweist.

§ 15.6 MacGuffin

Im Gegensatz zu verdächtig erscheinenden Personen oder den Rezipienten (kurzzeitig) irreführenden Objekten des Red Herring (→ § 15.5) zuvor zeichnet sich der sogenannte ***MacGuffin*** dadurch aus, dass er die Handlung vorantreibt oder sogar auslöst, allerdings ohne selbst eine nachhaltige Funktion zu haben. Der schottisch-anmutende Begriff unklaren Ursprungs geht vor allem auf den Regisseur ***Alfred Hitchcock*** (1899–1980) zurück,

der in einem Gespräch mit dem französischen Filmkritiker François Truffaut den MacGuffin als „eine Finte, einen Trick, einen Dreh“ beschrieb und als Beispiel den „Raub von Festungsplänen“ angab:

> MacGuffin ist also einfach eine Bezeichnung für den Diebstahl von Papieren, Dokumenten, Geheimnissen. Im Grunde sind sie ohne Bedeutung, und die Logiker suchen an einem falschen Ort nach der Wahrheit. (Hitchcock in Truffaut 2003: 125)

Der MacGuffin, der ein Gegenstand, eine Figur oder gar ein Ort sein kann, ist damit ein ***funktionales Handlungsprinzip, das oftmals am Ende allerdings überhaupt nicht aufgelöst wird*** – so etwa die 40.000 US-Dollar, die Marion Crane zu Beginn von Hitchcocks Film *Psycho* (1960) unterschlägt, die dann aber im weiteren Verlauf keine Rolle mehr spielen.

(a) Rätsel mit Frustrationsgefahr

Wird bei Chekhov’s Gun (→ **§ 15.4**) ja zwingenderweise die Waffe im Laufe der Geschichte auch abgefeuert und der Red Herring (→ **§ 15.5**) als kurzzeitige ‚falsche Fährte‘ enttarnt, kann ein MacGuffin den Rezipienten natürlich ***enttäuschen oder gar frustrieren***. So werden etwa viele der Mysterien im Laufe der sechs Staffeln *Lost* (2004–2010) trotz ihrer weitreichenden Bedeutung innerhalb der Diegese – etwa der handlungsauslösende Flugzeugabsturz oder die mysteriöse „Dharma Initiative“ – überhaupt nicht endgültig aufgelöst.

Fallbeispiel: *Twin Peaks*

Auch die Suche nach dem Mörder von Laura Palmer in der Serie **Twin Peaks** (1990–1991) ist letztedlich ein MacGuffin, denn es war nicht im Interesse der beiden *creator*, Mark Frost und David Lynch, den Mord an der Schülerin wirklich aufzulösen. Vielmehr sollte die anhaltende Rätselspannung den Zuschauer tiefer in die Kleinstadt Twin Peaks einführen, und wiederum andere Untersuchungen auslösen – für den Rezipienten somit weniger ‚unbefriedigend‘ als im Falle von *Lost* zuvor. Doch auf Druck des Senders wurde der Mörder in der Mitte der zweiten Staffel schließlich enthüllt – und nun nahm das Interesse der Zuschauer interessanterweise rapide ab. Denn ohne den mysteriösen MacGuffin ‚verkommt‘ *Twin Peaks* zu einer fast konventionellen *soap opera* (→ **§ 1.6; § 2.4**), deren Kitsch weder ironisch gebrochen noch Neo-Kitsch ist (vgl. Ayers 2004: 102f.).

Und auch beispielsweise in der erfolgreichen Sitcom *The Big Bang Theory*, die seit 2007 auf CBS ausgestrahlt wird, lässt sich ein solches Element finden, wenn der selektive Mutismus der Figur Rajesh Koothrappali (er kann nur alkoholisiert mit Frau-

en sprechen) plötzlich und ohne nachhaltige Erklärung endet (S6.24).

(b) „Jumping the Shark"

Eine andere Form des MacGuffin findet sich in langlaufenden Sitcoms und besonders in *soap operas*: Diese fügen nicht selten Elemente hinzu, um die Geschichte unbedingt weiterzuerzählen, die dann allerdings sehr konstruiert wirken und denen eigentlich keine nachhaltige Bedeutung zukommt – zu sehen etwa am Beispiel der legendären Sitcom **Happy Days** (1974–1984).

Fallbeispiel: *Happy Days*

Als Fonzie in der Episode „Hollywood: Part 3" (S5.03) tatsächlich mit Wasserskis über einen Hai springt (!), prägen Fernsehkritiker den Ausdruck ***„Jumping the Shark"*** für diesen fast schon verzweifelten Einfall der Serienschreiber. Wenige Episoden später wird dann auch noch ein Außerirdischer in die Serie eingefügt, als die Figur ‚Mork vom Ork'in der gleichen Staffel (S5.22) auftritt und später sogar ein Spin-Off (→ **§ 13.2**) mit dem Titel *Mork & Mindy* (1978–1982) erhält.

Dieses „Jumping the Shark" kann als eine Sonderform des MacGuffins verstanden werden, schließlich handelt es sich auch hierbei um ein die Handlung (zumindest kurzzeitig) auslösendes oder vorantreibendes Element, das meist nur spärlich erklärt wird und vom Rezipienten so hingenommen werden muss. Von einer solchen actionreichen und die bisherige Serienlogik durchbrechenden Szene abgesehen, dürfte vor allem das Hinzufügen von neuen Figuren oder plötzlichen Schicksalsschlägen (Erkrankungen, Todesfälle, wirtschaftlicher Ruin etc.) das häufigste Mittel zur Verlängerung der seriellen Narration darstellen. Dieser Effekt wird natürlich vorwiegend von *soap operas* und *telenovelas* verwendet – schließlich sind diese auf eine tägliche Fortsetzung (und damit eine deutlich höhere ‚Taktung') ausgelegt und müssen daher die vorhanden Figuren zu immer neuen Konflikten zusammensetzen.

Aufgaben zu § 15

?

– In der *Family Guy*-Episode „Chitty Chitty Death Bang" (S1.03) kommt es zu folgendem Dialog, in dem Chris seinen Vater Peter zu ihren nächsten Plänen befragt. Wie ist dieses Gespräch zu bewerten?

  CHRIS: Uh, Dad, what are we doing here again?
  PETER: Pigs, Chris. We're getting pigs for Stewie's petting zoo.

?

– Erzählerische Verfahren wie Chekhov's Gun, Red Herring oder MacGuffin finden sich auch in Kinofilmen. Erläutern Sie, inwiefern sich Film und Serie beim Einsatz dieser narrativen Mittel unterscheiden.

Weiterführende Literatur

Fröhlich, Vincent (2015): *Der Cliffhanger und die serielle Narration. Analyse einer transmedialen Erzähltechnik.* Bielefeld.

Weber, Tanja und Christian Junklewitz (2010): „To be Continued … Funktion und Gestaltungsmittel des Cliffhangers in aktuellen Fernsehserien." In: Arno Meteling (Hrsg.): *„Previously on …" Zur Ästhetik der Zeitlichkeit neuerer TV-Serien.* München, S. 111–131.

§ 16 Elemente des seriellen Rahmens

Fernsehserien bestehen ja nicht nur aus einzelnen Episoden (→ § 11.2a), die sich dann zu Staffeln oder DVD-Boxsets bündeln lassen. Vielmehr setzt sich bereits jede einzelne Episode aus mehreren Bausteinen zusammen, von denen der jeweilige Inhalt der Handlungsebene nur ein Teil ist. Wurde zuvor (→ § 11) bereits deutlich, dass es gewisser Elemente der seriellen Organisation bedarf, damit eine erzählte Geschichte zu einer Serie wird, gehören dazu die Bestandteile des ***seriellen Rahmens*** **(serial frame)** auf der Mikroebene der einzelnen Episode.

Bausteine des Seriellen

Nicht alle dieser Bausteine lassen sich auch in jeder Episode finden, sodass zwischen konstanten (etwa Intro, Outro) und variablen (beispielsweise das „Previously on …“-Segment) Elementen der seriellen Rahmung unterschieden werden kann. Um sich diesem Phänomen zu nähern, ist das Konzept der Paratextualität zunächst ein hilfreicher Ausgangspunkt.

§ 16.1 Paratextualität

Der Literaturwissenschaftler Gérard Genette definiert in seinem einschlägigen Werk *Palimpsestes. La littérature au second degré* (1982) fünf Kategorien der Transtextualität (worunter wir zumeist schlicht Intertextualität verstehen), die er benennt und kurz vorstellt: Intertextualität (Zitate, Plagiate, Anspielungen), Metatextualität (literarische oder akademische Texte über einen Text), Architextualität (Gattungszugehörigkeit), Hypertextualität (die dominante Präsenz eines Textes in einem anderen) und schließlich ***Paratextualität***. Letzteres bezeichnet eben jene Elemente, die dem Text zugehörig sind, sich aber dennoch von ihm absetzen. Genette meint damit textuelle Elemente, die mit oder neben (griech.: *para* = neben) dem Text auftreten, aber nicht zum ‚eigentlichen‘ Text gehören, wobei die Grenzen zunächst relativ unscharf sind:

> Titel, Untertitel, Zwischentitel; Vorworte, Nachworte, Hinweise an den Leser, Einleitungen usw.; Marginalien, Fußnoten, Anmerkungen; Motti; Illustrationen; Waschzettel, Schleifen, Umschlag und viele andere Arten zusätzlicher, auto- oder allographer Signale, die den Text mit einer (variablen) Umgebung ausstatten […]. (Genette 2012: 11)

„Le Paratexte"

In seiner späteren Analyse *Seuils* (1987) ergründet Genette das Konzept des Paratextes weiter und differenziert zwischen zwei Unterkategorien:

- Vom Autor intendierte Paratexte („le paratexte auctorial"), zum Beispiel Epigraph, Vorwort oder Widmung,
- und von Herausgebern kreierte Paratexte („le paratexte éditorial"), wie das Buchcover, ausgewählte Zitate aus Besprechungen und die Typographie.

Beide Formen der Paratextualität lassen sich noch in zwei weitere Lager einteilen:

- „Le péritexte": All jene Paratexte, die sich gedruckt innerhalb und außerhalb des Buches finden, also physikalisch mit ihm verbunden sind.
- „Le épitexte": All jene Paratexte, die losgelöst vom eigentlichen Werk existieren, z.B. Interviews, Kommentare oder Briefe.

Paratextualität und Fernsehserien

Dieses Konzept der Paratextualität lässt sich sehr gewinnbringend auf Fernsehserien anwenden, finden sich in der seriellen Rahmung doch eben jene Elemente, die Genette schon in Bezug auf literarische Texte ausmachen konnte.

Aus dieser Perspektive ist es sinnvoll, Peritexte wie das DVD-Cover, das „Previously on …"-Segment (→ **§ 16.6**), den Episodentitel (→ **§ 16.3**), das Intro (→ **§ 16.4**) usw. in die Diskussion mit einzubeziehen und all diese Elemente als serielle Rahmung zu verstehen, als ***narrative Bausteine***, die mit der ‚eigentlichen' Episode interagieren. Es ist darüber hinaus sinnvoll, Paratexte als Mittel zur Mehrfachcodierung zu betrachten, ohnehin ja eines der wichtigsten Merkmale neuerer, hochwertiger Fernsehserien des sogenannten „Quality Television" (→ **§ 9**).

§ 16.2 Der serielle Rahmen

Der ***serielle Rahmen (serial frame)*** bezeichnet – an Genettes Konzept der Paratextualität anknüpfend – zunächst alle Elemente, die sich um die eigentliche Episode(nhandlung) gruppieren. Dazu gehören sowohl narrative Bausteine wie das Intro (→ **§ 16.4**), das „Previously on …"-Segment (→ **§ 16.6**) usw. als auch eher indirekte Formen (DVD-Cover, Trailer, Interviews etc.).

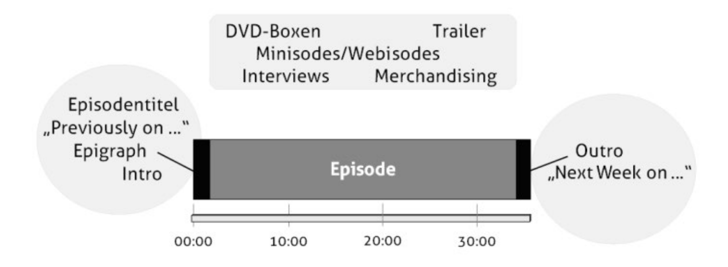


Abb. 26: ‚Bausteine des Seriellen': Der serielle Rahmen (*serial frame*)

Dabei ließe sich nochmals zwischen Formen des seriellen Rahmens unterscheiden: Auf der einen Seite der ***‚direkte serielle Rahmen'***, der sich um die jeweilige Episode positioniert, also direkt mit ihr verbunden und – wie wir noch sehen werden – essentiell für die serielle Narration ist. Dem gegenüber steht der ***‚indirekte serielle Rahmen',*** der dem Rezipienten zusätzliche (den Plot oder Figuren erweiternde oder ergänzende) Informationen liefert und in der Regel in einem anderen Medium stattfindet und durch diese Transmedialität (→ § 17.3) nicht in direktem Kontakt mit der Episode steht.

(a) Direkter serieller Rahmen

Der direkte serielle Rahmen besteht aus einem Katalog verschiedener Elemente, die allerdings keineswegs unbedingt alle in jeder Episode einer Serie zu finden sein müssen; zu den zentralen Bausteinen, die in den folgenden Kapiteln noch ausführlich vorgestellt werden, zählen etwa das Intro (→ § 16.4), der Episodentitel (→ § 16.3), das „Previously on …"-Segment (→ § 16.6), ebenso aber auch das Outro (→ § 16.8) und die „Next Week on …"-Vorschau (→ § 16.7).

(b) Indirekter serieller Rahmen / Epitexte

Neben all jenen zusätzlichen Codierungen und Modifizierungen, die sich direkt um eine Episode gruppieren, gibt es bei Serien eine Vielzahl von ‚Texten', die auf den ersten Blick nicht als integral gesehen werden, die das Bild einer Serie aber stark prägen – vor allem, da sie zumeist vor der Rezeption wahrgenommen werden: Plakate, Poster, Webseiten, das Layout der DVD-Menus, die Cover sowie die Gestaltung der DVD-Box oder der Aufdruck der einzelnen DVDs sind textuelle Elemente der Serie. Da es sich hier um Gebiete handelt, die man auch als ‚Werbemaßnahme' bezeichnen könnte, ließe sich dieses Seg-

ment als kommerzielle Spielerei abtun, da hier (auf den ersten Blick) nichts Bedeutsames stattfindet. Sicherlich sind viele Plakate vorrangig Teaser, die wenig Überraschendes zu Tage fördern – man denke an die „All Hail to the King"-Poster für die finale Staffel von *Breaking Bad* (2008–2013) oder die Ankündigungs-Plakate „All Bad Things Come To an End" des Senders AMC. Dennoch sollte man nicht allen Werbetexten *a priori* narrativen Mehrwert absprechen, denn sie schüren Erwartungshaltungen, die manchmal erfüllt, manchmal enttäuscht werden – und somit (ähnlich der „Previously on …"-Montage) ein wahres Spiel mit dem Rezipienten einläuten.

Fallbeispiel: *24*

Während bereits in den ersten Folgen der ersten Staffel der Serie **24** (2001–2010) Jack Bauers Ehefrau Teri und seine Tochter Kim in Gefahr geraten und später entführt werden, sind beide auf der vierten, respektive der fünften DVD des in Deutschland vertriebenen Boxsets abgebildet – kann der Zuschauer nun davon ausgehen, dass den beiden Frauen bis zu den Episoden dieser DVDs nichts passiert?

Fallbeispiel: *The Shield*

Ähnlich auch bei der Polizeiserie **The Shield** (2002–2008): Im Boxset der vierten Staffel findet sich eine DVD, auf der Captain David Acaveda in der Uniform eines Streifenpolizisten zu sehen ist, also auf der Karriereleiter einige Sprossen niedriger als noch am Ende der dritten Staffel. Dies ist insofern eine interessante Inszenierung, als dass David Acavedas Position als Captain der Polizei im Finale der dritten Staffel radikal durch seine Vorgesetzte gefährdet wird (S3.15). Dennoch erfüllt sich die Erwartung, dass Acaveda strafversetzt wird, nicht. Es stellt sich heraus, dass er lediglich einmal im Monat freiwillig Streife fährt (S4.07), doch bis zu diesem Zeitpunkt erwartet der Rezipient die Degradierung, die ihm doch schließlich auch implizit durch die DVD angedeutet wurde.

(c) Wenn plötzlich Teile fehlen …

Wie wichtig diese Form der Rahmung für das serielle Erzählen als narratologischer Form generell ist, wird gerade dann besonders nachvollziehbar, wenn man sie weglässt oder sie einfach fehlt.

Selbst in Zeiten, in denen der Streaming-Dienst Netflix mit Slogans wie #LetsBinge wirbt, sind die angebotenen Staffeln nach wie vor in Episoden strukturiert, jeweils mit narrativen Elementen wie *cold open* (→ § 10.4c), Intro (→ § 16.4), Outro (→ § 16.8) etc. Das mag erstaunen, sind doch die meisten dieser Formate aufgrund ihrer vollständigen Verfügbarkeit bei Streamingdiensten gar nicht mehr darauf angewiesen: Der Kun-

de könnte theoretisch alle Folgen als einen langen Film sehen und pausieren, wann immer er es als nötig erachtet.

Dass durch eine Auflösung der seriellen Rahmung allerdings auch die serielle Organisation bzw. überhaupt auch die künstlerische Intention des Formats verloren geht, zeigen einige Negativbeispiele des deutschen öffentlich-rechtlichen Fernsehens: Importierte Serien, die nicht in die typischen Zeitslots von 45/60/90/120 Minuten passen, werden oftmals passend geschnitten – mit häufig drastischen Folgen für die Rezeption (→ **§ 17.1d**).

Fallbeispiel: *Luther*

Eindrucksvoll zeigt sich dies am Beispiel der BBC-Serie **Luther** (2010–2015), die in Deutschland vom ZDF ausgestrahlt wurde. Da die Episoden mit einer Laufzeit von etwa 55 Minuten schlecht in das deutsche Fernsehformat passen, wurden jeweils zwei Folgen zusammengeschnitten und als 88-minütiger Film präsentiert. Doch gerade im Übergang von „Episode 1“ (S2.01) zu „Episode 2“ (S2.02) ergibt sich hier ein Problem: Der Cliffhanger (→ **§ 15.1**) entfällt – und fehlt! Eine kurze Kontextualisierung: Der Polizist Luther und sein Kollege Ripley jagen den psychopathischen Serienmörder Cameron. Nach einem Verhör mit einer jungen Frau, von der sich die Polizei erhofft, sie könnte zu Cameron führen, fahren Ripley und eine Kollegin die Zeugin nach Hause. Die Kollegin soll mit einer Taschenlampe aus dem Fenster zum im Auto wartenden Ripley leuchten, wenn alles sicher ist. Natürlich steigert sich die Spannung in dieser Szene extrem, da der Rezipient den gesuchten Cameron in der schlecht ausgeleuchteten Wohnung vermutet. Als die Polizistin zum Fenster tritt, um das abgesprochene Signal zum Polizeiauto zu geben, dreht sich Ripley um und muss plötzlich feststellen, dass Cameron hinter ihm auf der Rückbank sitzt. Auf diese letzte Kameraeinstellung folgt unmittelbar das Outro (→ **§ 16.8**), sodass die Episode mit einem klassischen Finalcliff (→ **§ 15.1b**) endet. Zusätzlich wird diese schockierende Wendung durch einen starken musikalischen Kontrast – verwendet wird hier „Big Bad Wolf“ von The Heavy – konterkariert: Durch die Musik wird eine drastische Stimmung erzeugt, die den Rezipienten zum Spekulieren über die kommenden Ereignisse einlädt. Der Beginn der nächsten Episode (S2.02) bricht allerdings mit dieser Stimmung und zögert die Auflösung des Cliffhangers hinaus, denn die Folge beginnt mit einer ruhigen, sachlichen und neutralen Szene, in der Luther und seine Kollegen den Tatort untersuchen. Ein interessanter Übergang zwischen zwei Folgen, doch dieser Cliffhanger bleibt dem Zuschauer hierzulande vorenthalten: Die deutsche Version kommt ohne die Musik aus und schneidet direkt in das fast

schon gemächliche *cold open* (→ § 10.4c) der nächsten Episode über – die Dramaturgie der Geschehnisse verflacht und wirkt in dieser Schnittversion unausgegoren.

§ 16.3 Episodentitel

Jede Folge einer Fernsehserie weist einen ***Episodentitel*** auf, der dabei durchaus an Kapitel eines Romans erinnert; hierdurch wird im seriellen Kontext eine ***Benennung*** wie auch eine ***formale Einteilung und Strukturierung*** vorgenommen. Gleichzeitig gilt es, das ***paratextuelle Spiel zwischen Titel und der Handlung*** der jeweiligen Episode in Verbindung zu setzen. Einige Erscheinungsformen sollen die Bandbreite möglicher Episodentitel und deren Funktion aufzeigen.

(a) Nummerierung

Die schlichte ***Nummerierung*** der Kapitel (mit römischen oder arabischen Ziffern) findet sich in unzähligen Romanen als strukturgebendes Element, lässt sich aber auch auf die Fernsehserie übertragen. So findet sich diese funktionale Form der Benennung beispielsweise in der Serie *House of Cards* (seit 2013), die auch über die Staffelgrenzen hinaus nummeriert ist: „Chapter 1" (S1.01), „Chapter 14" (S1.14) und „Chapter 27" (S3.01).

Fallbeispiel: *24*

Auch die Echtzeitserie **24**, in denen jede Episode eine Spiellänge von genau einer Stunde (inklusive Werbung) hat, verweist bereits im Titel auf die vorgenommene Zeiteinteilung: „12:00 a.m. – 1:00 a.m." (S1.01), „Day 2: 8:00 a.m. – 9:00 a.m." (S2.01), „Day 8: 3:00 p.m. – 4:00 p.m." (S8.24).

(b) Struktur

Sind die Episodentitel ***strukturell ähnlich angelegt***, unterstreichen diese Analogien die Serialität insgesamt. Erneut findet sich diese Strategie in der Literatur: So beginnen beispielsweise die Titel von Arthur Conan Doyles Sherlock Holmes-Veröffentlichungen im *Strand Magazine* wie auch die Sammlungen in Buchform größtenteils mit „The Adventure of …", so etwa *The Adventure of the Blue Carbuncle* (1892), *The Adventure of the Naval Treaty* (1893), *The Adventure of the Empty House* (1903) oder *The Adventure of Wisteria Lodge* (1908).

Fallbeispiel: *Scrubs*

Eine ähnliche Strategie findet sich in der Krankenhausserie **Scrubs** (2001–2010), in der alle Episodentitel analog aufgebaut sind und mit „My …" beginnen, beispielsweise: „My first Day" (S1.01), „My Lips are Sealed" (S2.21), „My Coffee" (S6.03) oder „My Full Moon" (S8.13). Von diesem Schema weichen

lediglich Folgen ab, in denen der Fokus vom Klinikarzt und *voice-over*-Erzähler (→ **§ 10.3a**) John Dorian (J.D.) auf eine andere Figur übergeht, etwa „His Story“ (S2.15, erzählt von Dr. Cox), „Her Story“ (S4.05, mit Schwerpunkt auf Elliot), „Their Story“ (S6.17, erzählt von Jordan, Ted und Todd) sowie alle Episoden der neunten Staffel („Our …“) mit dem Fokus auf die Studierenden an der Medizinhochschule.

Auch die Folgentitel anderer Serien sind ähnlich aufgebaut und damit seriell strukturiert: So beginnen beispielsweise die Episodennamen von *The O.C.* (2003–2007) stets mit „The …“, die Titel von *Chuck* (2007–2012) mit „Chuck versus …“, und alle Titel der Serie *Still Standing* (2002–2006) starten mit „Still …“. In der Serie *Everybody Hates Chris* (2005–2009) sind die Titel im Original nach dem Muster „Everybody hates …“ aufgebaut, während dieses Schema in der deutschen Fassung als „Chris hasst …“ umgedreht wird.

Fallbeispiel: *The Good Wife*

Indirekte strukturelle Analogien finden sich etwa in der Fernsehserie **The Good Wife** (2009–2016): Dort bestehen die Episodentitel der ersten Staffel aus je einem Wort, in der zweiten Staffel aus je zwei Worten usw. Ab der fünften Staffel geht diese Zählung wieder rückwärts mit drei Worten pro Titel, sodass die finale Episode den Titel trägt: „End“ (S7.22).

(c) Handlungsinhalt

In vielen Romanen beziehen sich die Kapitelnamen direkt auf den Inhalt und damit die ***darauf folgende Handlung***. Diese Technik ist nicht untypisch für die frühen Romane wie Miguel de Cervantes’ *El ingenioso hidalgo Don Quixote de la Mancha* (1605/15) oder Daniel Defoes *The Life and Strange Surprizing Adventures of Robinson Crusoe* (1719), findet sich aber etwa auch im Literarischen Realismus. So lautet zum Beispiel ein Titel in Charles Dickens’ Roman *Oliver Twist* (1838) im zweiten Buch: „Chapter the Seventh / has an introductory account of the inmates of the house to which Oliver resorted, and relates what they thought of him.“

Eine Adaption dieser Strategie einer kurzen Handlungszusammenfassung lässt sich beispielsweise auch in den Episodentiteln der ersten Staffel von *Private Practice* (2007–2013) finden, so etwa „In Which We Meet Addison, A Nice Girl From Somewhere Else“ (S1.01). Ähnlich werden die Titel der Serie *Friends* (1994–2004) durch das Schema „The One …“ strukturiert – beispielsweise „The One with the Monkey“ (S1.10) oder „The One at the Beach“ (S3.25) – und etwa in der *Drawn Together*-Episode „The One Wherein There is a Big Twist“ (S1.07) parodiert.

§ 16.4 Intro

Das ***Intro (auch: opening credits)*** findet sich zumeist als einleitendes Element zu Beginn einer Fernsehserie, stellt vor allem aber den ‚Identitätsmarker' des Formats dar. Trotz verschiedenster Erscheinungsformen lässt sich als generelles Merkmal eine ***Titelmelodie*** (Musikstück, Song) und eine kurze Filmsequenz mit der ***Titelkarte*** der Serie ausmachen.

(a) Entwicklung

Schließlich ist ihre Wiedererkennbarkeit zentral für eine Serie, und das nicht nur in der Frühzeit des kommerziellen Fernsehens, als der Titel des Formats zumeist in Verbindung mit dem Sponsor stand (→ § 2.3). Denn jede Serie muss sich einerseits stets von Konkurrenz-Formaten abheben, gleichzeitig die Fortsetzung ihrer Geschichte in einer neuen Episode aber auch durch einen möglichst einprägsamen Startpunkt ankündigen – und auch dies geht auf den Vorläufer der Fernsehserie zurück, waren doch Radio-Soaps schlicht auf ein akustisches Signal angewiesen, um den Beginn der Episode zu markieren.

James Bond

So war das Intro der frühen Fernsehserien auch eher spärlich und bestand zumeist nur aus einer Titelkarte mit dem Namen des Formats. Zu einer regelrechten Kunstform hat sich das Intro vor allem Dank der *James Bond*-Filmserie (seit 1962) entwickelt – hier wurde den *opening credits* zur von Monty Norman komponierten Titelmelodie gut zweieinhalb Minuten der Spielzeit eingeräumt, um in einer kunstvollen Sequenz die Namen von Cast und Crew vorzustellen.

Gerade die Familienserien und Sitcoms der 1970er Jahre bauen die *opening credits* immer weiter aus, bevor im folgenden Jahrzehnt ein regelrechter Selbstüberbietungs-Wettstreit beginnt: So dauert das Intro der Serie *The A-Team* (1983–1987) über eineinhalb Minuten, das Intro von *Baywatch* (1989–2001) sogar fast zwei Minuten – und das, obwohl beide Formate eine Episodenlänge von jeweils etwa 45 Minuten haben und damit einen beträchtlichen Anteil der Spielzeit (bzw. im kommerziellen Fernsehen: der Werbezeit) für die über die verschiedenen Staffeln nur marginal veränderten *opening credits* ‚verbrauchen'.

(b) Aufgabe

Identitätszeichen

Die zentrale Aufgabe des Intros besteht in der ***Wiedererkennung der Serie*** durch den Rezipienten: Die Kombination aus Musik und der graphischen oder filmischen Sequenz (inkl. der Schriftart, Farbgebung etc.) kreiert das ***Identitätszeichen*** und

fungiert als regelrechtes *corporate design* des gesamten Formats. So sind die *opening credits* in der Regel gleichbleibend aufgebaut und entsprechen auch dem Stil einer Serie – das Intro einer Familien-Sitcom vermittelt dementsprechend eine andere ‚Atmosphäre' als das einer Kriminalserie.

Intro und *cold open*

Diese *opening credits* finden sich entweder zu Beginn einer Episode oder nach ersten einführenden Szenen, unabhängig davon, ob der jeweiligen Folge ein „Previously on …"-Segment (→ **§ 16.6**) vorausging. Während Status Quo- (→ **§ 12.1**) und Zeichentrickformate wie *The Simpsons* (seit 1989) oder *Family Guy* (seit 1999) zumeist direkt mit dem Intro beginnen, verwenden vor allem episodische Kriminal- und Polizeiserien ein *cold open* (→ **§ 10.4c**), um den jeweiligen Fall einzuleiten: Das Verbrechen hat in der Regel schon vor Beginn der Folge stattgefunden, und die Leiche, der Tatort oder ein mögliches Delikt wird in dem vorangestellten Teaser meist eher zufällig entdeckt. Auch Comedy-Formate wie *The Big Bang Theory* oder *How I Met Your Mother* (ab der zweiten Staffel) beginnen nicht selten mit ersten Punchlines und einführenden Szenen.

Die strukturelle Fuktion des Intros zeigt sich beim Blick auf das US-amerikanische Free-TV, folgt an dieser Stelle doch in der Regel erstmals Werbung (**opening commercial**): Nach den einführenden Szenen des *cold open* und dem Intro schließt sich ein erster Werbeblock an, schließlich sind die Zuschauer durch den Teaser auf die Episode vorbereitet und spätestens das Intro hat die Serie zu erkennen gegeben.

Das Verhältnis von *cold open* und Intro kann dabei durchaus unterschiedlich ausfallen, so bringt die Serie *The Good Wife* wiederum das Intro über alle Staffeln hinweg in der Regel erst nach über 10 Minuten Spielzeit – die kurze Sequenz hat damit natürlich nicht mehr die Funktion eines Startpunktes, erfüllt aber weiterhin den Zweck der seriellen Wiedererkennung; gleichzeitig wurde der Zuschauer damit bereits an etwa ein Viertel der Episode gebunden, bevor der Werbeblock nach dem Intro startet.

(c) Variationen

Variationen des Intros

Auch wenn die Aufgabe des Intros primär in der Strukturierung und Wiedererkennung besteht, spielen Fernsehserien oftmals mit abgewandelten Variationen der *opening credits*; dadurch thematisiert die Serie eines ihrer eigenen Strukturelemente und wird metareferentiell. Vor allem die Serie *The Simpsons* hat daraus ein regelrechtes ***Spiel mit varriierenden Elementen*** innerhalb des Intros entwickelt – leichte Abwandlungen bei Lisas Saxofonspiel oder Barts Schreibstrafe an der Tafel, vor

allem aber der „Couch Gag“ machen nahezu jedes Intro zu einem eigenständigen Werk. Ähnliche Variationen finden sich beispielsweise auch in den Intros von Zeichentrickformaten wie *American Dad* (Zeitungsschlagzeilen) oder *Futurama* (Untertitel).

Kürzere Version und Aktualisierung

Zu den weiteren Variationen gehören auch ***kürzere Versionen*** eines sonst längeren Intros – etwa bei den Serien *Two and a half Men* (2003–2015) oder *The Simpsons* – oder die ***Aktualisierung*** der *opening credits*: Nicht nur neuere Anthologie-Serien (→ **§ 12.5**), deren Figurenensemble oder Schauplatz sich in einer weiteren Staffel ändert, sondern auch Formate, die das ‚Aufwachsen‘ der Figuren zeigen (ewa *Two and a half Men* oder *Married… with Children*), erhalten regelmäßig eine aktualisierende Überarbeitung.

Eher selten wird in späteren Staffeln das gesamte Intro verändert, da es sich zu diesem Zeitpunkt ja bereits als Identitätsmarker der Serie etabliert hat, und so variieren *Scrubs* (2001–2010) oder *Malcolm in the Middle* (2000–2006) leicht den Musiktitel, und auch die HBO-Serie *The Wire* (2002–2008) bleibt dem Song „Way Down in the Hole“ treu, wechselt allerdings mit einer neuen Staffel den jeweiligen Interpreten.

Variationen

Neben solchen Aktualisierungen, die dann über eine oder mehrere Staffeln andauern, gibt es ebenso einzelne ***Variationen***, die dann natürlich umso mehr auffallen – beispielsweise wenn das reguläre Intro von einem der Charaktere unterbrochen wird: So dreht die Figur Kim Briggs im Intro der *Scrubs*-Folge „My Urologist“ (S5.23) das Röntgenbild, das bereits seit dem Intro der ersten Staffel umgekehrt im Diabetrachter hängt, um: „That’s backwards, it’s been bugging me for years.“ Während des Intros der *Family Guy*-Episode „Whistle When Your Wife Works“ (S5.05) fällt Peter Griffin von der Showtreppe und auf eine Hintergrundtänzerin, sodass die *opening credits* abgebrochen werden müssen.

in show-Parodie

Es verwundert kaum, dass sich fast alle dieser Variationen vorwiegend in Sitcoms und Comedy-Serien finden, da hier verstärkt spielerisch mit metafiktionalen Elementen gearbeitet werden kann. So stellt die **in *show*-Parodie** des Intros eine interessante Sonderform dar (vgl. Landau 2014): In der *How I Met Your Mother*-Episode „46 Minutes“ (S7.14) fühlt sich Barney Stinson von seinem befreundeten Paar Lily und Marshall vernachlässigt, sodass er sich nach einer neuen ‚Gang‘ umsieht. Das ursprüngliche Intro der Serie wird daraufhin zwei weitere Male innerhalb der Episode mit kurzzeitigen ‚Freunden‘ aktualisiert. Ähnlich auch in der Zeichentrickserie *The Simpsons*: In der Folge „The Heartbroke Kid“ (S16.17) wird Bart, nachdem

eine Verkaufsmaschine für Süßigkeiten in der Grundschule eingebaut worden ist, übergewichtig. Dem Status Quo-Konzept (→ § 12.1) entsprechend wird dies natürlich keine weiteren Folgen haben, doch in einem zusätzlichen und veränderten Intro innerhalb der Serie ist Bart nun nicht mehr in der Lage, mit dem Skateboard aus der Schule und durch die Stadt zu fahren. In der Episode „Little Big Girl" (S18.12) erhält Bart einen Führerschein, sodass er nun – ebenfalls in modifizierten *opening credits* – mit einem Auto aus der Schule fährt und am Ende seinen Vater Homer vor der Garage überfährt.

(d) Erscheinungsformen

Bleibt die Funktion des Intros in jeder Fernsehserie gleich, so unterscheiden sich jedoch die jeweiligen ***Erscheinungsformen*** – und das nicht nur, weil *opening credits* natürlich auf ihre unverwechselbare Individualität bedacht sind. Je mehr Serien-Intros für eine Untersuchung betrachtet werden, desto stärker lassen sich ähnliche Strukturprinzipien ausmachen und ähnliche Intros zusammenfassen, ja sogar eine kleine Typologie entwickeln (vgl. Landau 2013):


Szenenblatt 9

- ***Figuren- und handlungsbezogenes Intro***: Diese Form der *opening credits* ist vor allem in Flexi-Serien und Sitcoms zu finden – hier werden die zentralen Figuren in ihrer ‚gewohnten' Umgebung vorgestellt. Familienserien wie *Full House* (1987–1995), aber auch Formate wie *Baywatch* (1989–2001) und *MacGyver* (1985–1992) sowie neuere Serien wie *Gilmore Girls* (2000–2007), *Crossing Jordan* (2001–2007) oder *NCIS* (seit 2003) präsentieren jeweils die Hauptfiguren nacheinander in typischen Posen, die entweder extra für das Intro gedreht wurden oder aus der Serienhandlung entnommen sind.
- ***Ästhetik und Atmosphäre***: Hier steht nicht die (stilisierte) Vorstellung der Figuren im Vordergrund, sondern vielmehr – und quasi metaphorisch – die Ästhetik und die Atmosphäre des Formats. So entsteht beispielsweise in der HBO-Serie *True Blood* (2008–2014) aus der Kombination von Aufnahmen des US-amerikanischen Südens mit Symbolen von (Aber-)Glaube, Erotik, Tod und Verwesung eine ambivalente Sequenz, unterlegt mit dem Song „Bad Things" von Jace Everett. Ähnlich funktionieren auch die Intros der Anthologie-Serie *American Horror Story* (seit 2011), während *House of Cards* in Panorama-Aufnahmen die Stadt Washington als öffentlichem Raum und Ort der politischen Macht und Intrigen inszeniert.

- ***Titelkarte***: Die zwischenzeitlich stark gewachsene Länge des Intros erlebt in den vergangenen Jahren verstärkt eine Gegenentwicklung: Serien wie *Breaking Bad*, *The Good Wife* oder *Castle* (2009–2016) verwenden nur noch eine auf wenige Sekunden reduzierte Sequenz, die an die *titel cards* früher Spielfilme erinnert. Dieses zumeist auf ein symbolisches Bild zugespitzte und mit einer kurzen Melodie unterlegte Intro kann die Handlung oder Ästhetik der Serie natürlich lediglich nur andeuten, benötigt aber andererseits auch klar weniger (Erzähl- und Werbe-)Zeit.
- ***Sonderformen***: Neben diesen drei zentralen Ausprägungen gibt es noch verschiedenste Sonderfälle und Mischformen. So können etwa die strukturell ähnlichen *opening credits* der Serien *Grey's Anatomy* (seit 2005) und *Dexter* (2006–2013) als eine Kombination aus figurenbezogenem Intro und ästhetischer Metaphorisierung der Serie verstanden werden, da sie zwar die Hauptfigur bei der täglichen ‚Routine' vorstellen, dies aber symbolisch stark zuspitzen. Andere Serien benutzen ein ‚narratives' Intro (vgl. Bignell 2013: 106f.), indem sie die *opening credits* durch eine *voice over*-Instanz (die, ähnlich dem „Previously On …"-Segment (→ **§ 16.6**), außerhalb der Serienwelt stehen muss) übersprechen – etwa im Falle von *Star Trek* (1966–1969) oder *The A-Team* (1983–1987).

§ 16.5 Epigraph

Bei einem ***Epigraph*** handelt es sich um einen Satz (meistens ein Zitat), der am Anfang des Textes, bzw. eines Kapitels positioniert ist. Generell fungiert der Epigraph als ein Motto, das in Relation zum kommenden Text steht, entweder in zusammenfassender oder kontrastierender Funktion, oder um den Plot mit einem anderen Text oder einer Gattung in Verbindung zu setzen. Dabei ist es wichtig, den Epigraph vom Titel (→ **§ 16.3**) zu unterscheiden – auch wenn der Titel durchaus mit einem Zitat oder Phrase ausgestattet sein kann.

Anna Karenina

Ein hilfreiches Beispiel dafür findet sich zu Beginn von Leo Tolstois Roman *Anna Karenina* (seriell 1873–1877), dessen Buchveröffentlichung ein Epigraph aus der Bibel vorangestellt ist: „Die Rache ist mein, ich will vergelten." (Römer 12:19) Dieses Motto lädt den Leser damit ein, den Roman im Kontext komplexerer kulturphilosophischer Überlegungen Tolstois zu lesen und erschließt sich während der Rezeption des Romans. Damit kann der Epigraph also den Erwartungshorizont sowohl

erweitern wie auch zugespitzt verengen, ist allerdings stets in Verbindung mit dem Inhalt zu sehen, dem er vorangestellt ist.

(a) Epigraph als serieninternes Zitat

Fallbeispiel: *The Wire*

Jede Folge der Serie **The Wire** (2002–2008) beginnt mit einem Epigraph, zumeist mit einem Zitat eines Charakters der Textwelt. Die eingeblendete Texttafel des sprachlichen Präsentationskanals (→ **§ 10.1**) erscheint in weißer Schrift auf schwarzem Grund und ist somit klar als Teil des seriellen Rahmens und gelöst von der eigentlichen Episode zu verstehen. So nutzt beispielsweise die Episode „The Buys" (S1.03) ein intratextuelles Zitat, nämlich einen Ausspruch von D'Angelo Barksdale, der den Drogenhandel mit den Regeln des Schachspiels gleichsetzt:

> „The King stay the King." — D'Angelo

Die Folge „Sentencing" (S1.13) eröffnet mit einem Ausspruch, der im weiteren Verlauf der Episode vom Berufskriminellen Omar Little geäußert wird, über den Epigraph aber als kollektive lokale Weisheit gekennzeichnet ist:

> „All in the game." — Traditional West Baltimore

Die Zitate von Figuren der erzählten Welt, die für die Epigraphe verwendet werden, lassen sich als Antizipation werten, denn der Rezipient sinniert über die Bedeutung des dekontextualisierten Ausspruchs und justiert seine Erwartungen am Beginn der Folge dementsprechend. Gleichzeitig lassen sich Epigraphe aber auch dazu nutzen, einer sonst innerhalb der Handlung eher beiläufigen Bemerkung eine größere Bedeutung zukommen lassen. Die Folge „Clarifications" (S5.08) beginnt zum Beispiel mit einem Satz eines obdachlosen ehemaligen Marinesoldaten, der durch die prominente Platzierung als Epigraph eine andere Wertigkeit bekommt und sich auch als global gültige Aussage für für viele bereits abgeschlossene, noch laufende oder noch kommende *plot lines* verstehen lässt:

> „A lie ain't a side of a story. It's just a lie." — Terry Hanning

(b) Epigraph als Motto

Fallbeispiel: *Criminal Minds*

Einen weniger prominenten Platz nehmen Epigraphe innerhalb der Serienhandlung ein – hier ist die Trennung des seriellen Rahmens und der eigentlichen Episode fast unmöglich. So nutzt die Krimiserie **Criminal Minds** (seit 2005) Epigraphe in Form eines als *voice over* (→ **§10.4**) vorgetragenes Zitat, wenn sich die Ermittler auf dem Weg zum Tatort befinden. Die Folge „Broken Mirror" (S1.05) beginnt beispielsweise mit einem

Kommentar des Ermittlers Jason Gideon, der Euripides anführt (05:49 min.):

> „Euripides said, ‚When a good man is hurt, all who would be called good must suffer with him.'"

Stärker als zuvor kommt hier dem Epigraph die Funktion eines Mottos zu, schließlich findet sich die Verbindung zur Handlung nicht über das Zitat einer Figur der Serienwelt, sondern nochmals deutlicher auf einer metaphorischen Ebene.

§ 16.6 „Previously on …"

Das ***„Previously on …"-Segment („précédemment dans …" / „zuletzt bei …")*** steht am Beginn vieler (vor allem progressiver) Fernsehserien und gibt einen auf die nun folgende Episode zugerichteten Abriss zentraler Handlungselemente vorheriger Folgen. Offensichtlich von einer außerhalb der Serienwelt stehenden narrativen (Herausgeber-)Instanz eingefügt, soll sie durch diesen kurzen Zusammenschnitt wichtiger Szenen den Rezipienten auf den aktuellen Stand der Handlung bringen. Dabei ist dieses **recap** allerdings keineswegs nur die bloße Zusammenfassung bisheriger Handlungsstränge, sondern eine kalkulierte Lenkung des Zuschauers: Die gezielte Auswahl der präsentierten Sequenzen ist nicht zufällig, sondern folgt dem Plan, vorherige Szenen ins Gedächtnis zu rufen, die in der jeweiligen Episode dann wieder aufgegriffen werden, teilweise allerdings mehrere Folgen oder gar Staffeln (die Serie *Breaking Bad* hat dies geradezu perfektioniert) zurückliegen.

(a) Erscheinungsformen

Die „Previously on …"-Montage findet sich vorwiegend bei progressiven *serials* (**→ § 12.2**) und langlaufenden *soap operas* (**→ § 1.6; § 2.4**) sowie teilweise bei komplexen Flexi-Dramen (**→ § 12.3**). Das *recap* kommt dann zum Tragen, wenn eine Episode einen Handlungsstrang aufnimmt, der mehrere Folgen zurückliegt und unter Umständen im Kurzzeitgedächtnis des Rezipienten nicht mehr präsent sein könnte. Auch ein vorangegangener Cliffhanger (**→ § 15.1**) zieht fast zwangsläufig einen solchen Rückblick nach sich, um den Handlungsstrang an der spannenden Stelle und nach der dramatischen Unterbrechung wieder aufnehmen zu können.

Fallbeispiel: *Friends*

Aufgrund der ja zumeist innerhalb einer Episode abgeschlossenen Handlung ist ein solcher Rückblick in und für Sitcoms zumeist nicht notwendig und findet sich daher nur in

besonderen Fällen. So nimmt die Episode „The One After Vegas“ (S6.01) der Serie **Friends** bereits über den Titel (→ **§ 16.3**) paratexutell Bezug auf die Final-Doppelfolge der vorhergehenden Staffel („The One in Vegas“; S5.23/24), in welcher Ross und Rachel volltrunken in Las Vegas den Bund der Ehe schließen und somit Chandlers und Monicas Plan, spontan zu heiraten, vereiteln. Das „Previously on …“-Segment am Anfang der sechsten Staffel fasst nun diese Ereignisse noch einmal zusammen, damit der Rezipient sich nach der Staffelpause orientieren kann und es für ihn nachvollziehbar ist, wieso Rachel und Ross gemeinsam – und verkatert – in einem Hotelbett aufwachen.

Fallbeispiel: *Doctor Who*

Diese Form der narrativen ‚Auffrischung' konkurrierte in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts auch mit einer schlichten Wiederholung der letzten Szene (bzw. des Cliffhangers) zu Beginn einer neuen Folge, doch spätestens seit den 1990er Jahren hat sich die Montage als probates Mittel der Anbindung an bereits gesendete Episoden durchgesetzt. Exemplarisch lässt sich dieser Wandel an der britischen Serie **Doctor Who** (1963–1989, seit 2005) festmachen: Das Format nutzt seit seinem Reboot (→ **§ 13.4**) im Jahre 2005 das „Previously on …“-Segment, während die ursprüngliche Serie dahingegen stets die finale Szene der vorangegangenen Folge wiederholte.

Fallbeispiel: *Shameless*

Eine solche *recap*-Montage ist längst zu einem bestimmenden aber auch einem fest etablierten Teil des seriellen Rahmens (→ **§ 16**) geworden, und so lässt sich inzwischen bei vielen Serien auch ein spielerischer und metareferentieller Umgang finden – etwa wenn beispielsweise in der Showtime-Produktion **Shameless** (seit 2011) das ‚seriöse' und an einen Fernsehansager erinnernde „Previously on *Shameless*“ abgelöst wird durch: „For those of you who were too fucking busy, this is what happened last week on *Shameless*.“ (u.a. S5.11)

Diese gewisse Freiheit zeigt sich aber auch daran, dass sich die Off-Stimmen teilweise abwechseln – so übersprechen jeweils unterschiedliche Figuren der Serienhandlung in variabler Reihenfolge den *recap* in den Serien *Boston Legal* (2004–2008), *Emergency Room* (1994–2009), *Teen Wolf* (seit 2011) oder *Stargate Atlantis* (2004–2009). Seltener gibt es Abweichungen bei der Übersetzung, etwa wenn das „Previously on *The Big Bang Theory*“ (im Original ebenfalls abwechselnd gesprochen, zu Beginn von S4.16 etwa von Leonard) in der deutschen Synchronisation von der Figur Penny als „Neulich bei den Nerds“ angekündigt wird.

Ohnehin stellt sich bei diesen Beispielen aus narratologischer Sicht die Frage:

(b) Wer spricht – und wer kann es überhaupt wissen?

In vielen Fällen wird das Segment von einer (neutralen) Erzählstimme mit den Worten „Previously on [Name der Serie]" eröffnet, teilweise allerdings auch von einer Person gesprochen, die Teil der Serienwelt ist. Dieser Fall ist allerdings recht schwierig zu bewerten, da die Figur damit oftmals Szenen und Handlungsstränge einleitet, an denen sie nicht selbst beteiligt war und von denen sie damit nichts wissen konnte. So wird etwa das „Previously on …" der Anwaltsserie *The Good Wife* (2009–2016) von der titelgebenden Ehefrau und Anwältin Alicia Florrick gesprochen, auch wenn die Sequenz explizit Szenen beinhaltet, bei der Alicia nicht anwesend war (vgl. etwa S4.05). Gleiches gilt auch für Dexter Morgan bzw. Hank Moody, die Hauptfiguren der Serien *Dexter* (2006–2013) und *Californication* (2007–2014), oder die ‚Nebenfiguren' Jake Harper aus *Two and a half Men* (2003–2015) und Kate Beckett aus der Serie *Castle* (2009–2016), die verschiedene Handlungsstränge zusammenfassen, und damit auch eben jene, die ihnen selbst unbekannt oder zum Zeitpunkt der Folge noch verborgen sind.

(c) Sonderformen: *24* und *Harper's Island*

Als etabliertes Mittel der Fernsehserie finden sich längst auch verschiedene Abwandlungen, Erweiterungen und Sonderformen des *recaps*, wie der exemplarische Blick auf die beiden Formate *24* (2001–2010) und *Harper's Island* (2009) zeigt.

Fallbeispiel: *24*

Denn ohnehin ist die Echtzeitserie 24 ein optimales Beispiel für die Verwendung des „Previously on …"-Segments innerhalb des seriellen Rahmens (→ § 16), besteht der Plot doch in jeder Staffel aus verschiedenen Handlungsfäden und einem umfangreichen Cast an Figuren und Intrigen. Zwar ist die über 24 Episoden verteilte Handlung auf einen einzigen Tag fokussiert, doch liegen Ereignisse teilweise schon mehrere Episoden zurück und müssen dem Rezipienten aufgrund der hohen erzählerischen Dichte nun wieder präsent gemacht werden.

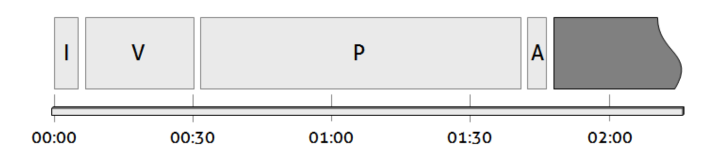


Abb. 27: Der serielle Rahmen in der *24*-Episode S1.18

So beginnen die Folgen der ersten Staffel (generell) mit einem kurzen Intro (→ § 16.4) – das Logo der Serie, die Zahl ‚24', erscheint in digitalen Ziffern (I). Es folgt daraufhin häufig eine persönliche Einleitung der Hauptfigur Jack Bauer als *voice-over* (V), etwa in der achtzehnten Episode (S1.18):

> Right now, terrorists are plotting to assassinate a presidential candidate. My wife and daughter have been targeted, and people that I work with may be involved in both. I'm Federal Agent Jack Bauer. Today is going to be the longest day of my life. (00:08 min.)

Nun folgt das „Previously on …"-Segment (P), das die wichtigsten Ereignisse der bisherigen Folgen im typischen Stil der Serie zusammenfasst und gleichzeitig die zentralen Figuren durch die Einblendung des Namens vorstellt. Nun, nach bereits fast zwei Minuten Spielzeit, folgt die Ankündigung (A) der aktuellen Episode, erneut als *voice-over* (→ § 10.4c) des Protagonisten:

> The following takes place between 5:00 pm and 6:00 pm, on the day of the California Presidential Primary.

Fallbeispiel: *Harper's Island*

Gerade am Beispiel der Echtzeitserie *24* zeigt sich, wie Elemente des *serial frame* (→ § 16.2) im Sinne von Bausteinen zu komplexen Sonderformen zusammengesetzt werden können. Ähnlich auch in der Serie **Harper's Island**, die 2009 in einer Staffel auf CBS ausgestrahlt wurde. Dort beginnen die Episoden mit einer kurzen persönlichen Vorstellung der Protagonistin Amy (V); in der zweiten Folge (S1.02) etwa:

> My name is Abby Mills and I've come home to Harper's Island. My best friend is getting married to the girl of his dreams, but not everything about this trip is a celebration. Seven years ago, I left this place after John Wakefield murdered six people. My mother was one of them. Everyone else has moved on, believes the killings are in the past, but I can't help feel there's more to come. (00:00 min.)

Diese persönliche (und in späteren Folgen aktualisierte) Einleitung ist mit Szenen unterlegt, die in der Serie teilweise erst an späterer Stelle auftauchen, und wirkt damit gleichzeitig als proleptischer (→ § 10.4b) und spannungssteigender ‚Appetithappen'. Anschließend folgt der „Previously on …"-Rückblick (P), der in die Handlung der aktuellen Episode übergeht, die erst später vom eigentlichen Intro (I) nochmals unterbrochen wird.

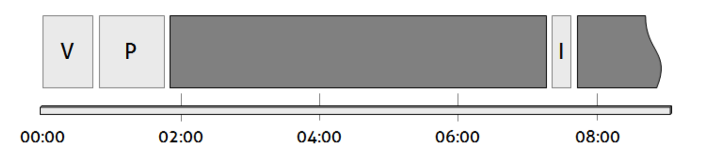


Abb. 28: Der serielle Rahmen in der *Harper's Island*-Episode S1.02 (schematisch)

(d) Wenn das *recap* fehlt …

Bei DVD-Boxen und Streaming-Diensten (→ § 17.2) fehlt oftmals das „Previously on …"-Segment, da offensichtlich von einem anderen Rezeptionsrhythmus als im linearen Fernsehen (→ § 17.1) ausgegangen wird – der Zuschauer dürfte hierbei wohl mehr als eine Folge pro Woche schauen. Das fehlende *recap* ist aber dennoch ein Verlust, schließlich stellt die narrative Kondensierung der zentralen Handlungsstränge ein gekonntes (aber auch durchaus hilfreiches) ‚Spiel' mit dem Rezipienten dar.

Fallbeispiel: *Breaking Bad*

Andererseits kann auch ein außerplanmäßiges Ausbleiben des *recaps* bei einer stark progressiven Serie als ein solches ‚Spiel' verstanden werden. So stach beispielsweise die Episode „Abiquiu" (S3.11) der Serie **Breaking Bad** bei der Ausstrahlung auf AMC durch ein explizites Fehlen des gewohnten „Previously on …"-Segments hervor – mit deutlichen Folgen für den Rezipienten! Denn in dieser Episode lernt Jesse bei einem Treffen der Narcotics Anonymous eine junge Frau namens Andrea kennen. Zwischen den beiden entwickelt sich schnell eine emotionale Bindung, und Jesse erfährt, dass Andreas jüngerer Bruder Tomás – ein elf Jahre altes Kind – im Zuge eines Aufnahmeritus in eine Drogengang einen Dealer aus einer rivalisierenden Gruppe erschossen hat (32:45 min.). Jesse erkennt, dass es sich dabei um seinen Freund Combo handelt, der in der vorherigen Staffel (in der Episode „Mandala", S2.11) umgekommen ist. Der Verzicht der Folge „Abiquiu" auf ein *recap* verlangt dem Rezipienten so ein sehr gutes Erinnerungsvermögen ab, schließlich hätte das „Previously on …"-Segment sicherlich einen Verweis auf Combos Tod beinhaltet. Andererseits besteht so die Gefahr, dass die Episode Zuschauer verwirrt, die diesen wenig prominenten Handlungsstrang aus der vorherigen Staffel vergessen haben.

§ 16.7 „Next Week on …"

Das ***„Next Week on …"***-Segment stellt quasi das ‚Gegenstück' zum *recap* (→ **§ 16.6**) dar, das am Beginn der Episode die bisherige Handlung knapp zusammengefasst hat, ist aber zumeist deutlich weniger verbreitet als die „Previously on …"-Montage.

Das Hauptziel besteht darin, einen verkürzten Ausblick auf die kommende Episode zu bieten, allerdings ohne zu viel vom Fortgang der Handlung zu verraten bzw. ohne einen möglichen Cliffhanger (→ **§ 15.1**) aufzulösen. Vor allem progressive *serials* (beispielsweise *Homeland* oder *Breaking Bad*) und *soap operas* verwenden dieses Segment, das idealerweise Spannung generieren und gleichzeitig eine Leerstelle (→ **§ 17.1b**) eröffnen soll.

Fallbeispiel: *Luther*

So beispielsweise in der BBC-Serie **Luther**, die ja bereits zuvor (→ **§ 16.2c**) als Beispiel für einen bei der deutschen Ausstrahlung entfernten *serial frame* angeführt wurde. Durch den unglücklichen Zusammenschnitt fehlt dementsprechend auch der Ausblick auf die kommende Episode, der sich mit den *end credits* (→ **§ 16.8**) vermischt: Zwischen die Tafeln der beteiligten Schauspieler und Filmcrew sind kurze und schnell geschnittene Filmsequenzen eingefügt, die einen ersten Blick auf die nächste Folge erlauben.

Fallbeispiel: *Arrested Development*

Somit eröffnet das „Next Week on …"-Segment eine gewisse Erwartungshaltung an die kommende Episode, muss aber ebenso als ein ‚Spiel' mit dem Rezipienten verstanden werden wie das „Previously on …" zu Beginn einer Folge – schließlich handelt es sich um einen gezielten wie verkürzten Zusammenschnitt, der Erwartungen schürt und Vermutungen streut. Dies zeigt sich auch bei der Serie **Arrested Development** (2003–2006, seit 2013), die explizit mit dem Ausblick spielt, dort Szenen einbaut, die in der kommenden Episode überhaupt nicht vorkommen (vgl. Mittell 2015: 21), und somit den Rezipienten auf eine falsche Fährte lockt.

§ 16.8 Outro

Das ***Outro* (*auch:* closing credits, end credits)** stellt quasi das ‚Gegenstück' zum Intro dar und besteht als ‚Abspann' vorwiegend aus der Nennung der beteiligten Schauspieler und der Filmcrew sowie der Produktionsfirmen und Studios.

Fallbeispiel: *The Simpsons*

Teilweise geht die Serienhandlung noch in das Outro über – etwa wenn *The Simpsons* den gewohnten Status Quo zum Ende der Episode doch noch nicht herstellen konnten. So ‚leidet' Lisa am Ende der Folge „Sleeping with My Enemy" (S16.03) weiter-

hin unter ihrem ‚Normalgewicht' als junges Mädchen (20:16 min.):

> HOMER: Come on, say something conclusive.
> LISA: I'm afraid this is a very open-ended problem.
> [das Outro beginnt, der Bildschirm wird schwarz, und die ersten Namen der Beteiligten werden eingeblendet, Stimmen nun aus dem Off]
> HOMER: D'oh! Open-ended? Come on, Lisa. Say everything's fine. [mit Lisas Stimme] ‚Everything's fine.'
> LISA: That was you.
> HOMER: Prove it. [lacht]

Auffällig bei der Ausstrahlung US-amerikanischer Serien im deutschen Fernsehprogramm ist jedoch, dass diese *end credits* oftmals verkürzt oder ganz abgeschnitten werden (etwa bei *The Simpsons*, *The Big Bang Theory* oder *How I Met Your Mother* auf ProSieben). Dies mag auf den ersten Blick nicht weiter tragisch erscheinen, doch verändern Serien immer wieder ihren Abspann durch eingefügte Szenen oder eine abweichende Musik.

Doch auch im US-amerikanischen linearen Fernsehen verliert das Outro an Bedeutung, da währenddessen bereits häufig eine Ankündigung oder gar ein Trailer für die nächste Sendung läuft, und somit ein *flow* (→ **§ 6.1b**) erzeugt werden soll, der den Zuschauer im gleichen Sender halten soll.

Aufgaben zu § 16

?
- Wie sind die folgenden Episodentitel der Kriminalserie *The Mentalist* (2008–2015) zu deuten, in der es in einem staffelübergreifenden Narrativ um die Jagd nach dem Serienmörder „Red John" geht, bzw. welche weiteren Analysefragen schließen sich daran an? – „Red Hair and Silver Tape" (S1.02), „Scarlett Fever" (S1.15), „Redemption" (S2.01), „Blood In, Blood Out" (S2.14), „Ball of Fire" (S3.08), „War of the Roses" (S4.15), „Cherry Picked" (S5.06), „Wedding in Red" (S6.03).
- Eine interessante paratextuelle Sonderform stellen die „vanity cards" des Creators Chuck Lorre dar: Regelmäßig am Ende einer seiner Formate (wie *Mom*, *The Big Bang Theory*, *Two and a half Men*, *Mike & Molly*) ist für einen kurzen Moment eine Tafel eingeblendet, die auch online abgerufen werden kann. Wie sind diese ‚Karten' (<http://www.chucklorre.com>) inhaltlich und formal zu bewerten?

Weiterführende Literatur



Buhse, Eric (2014): *Der Vorspann als Bedeutungsträger. Zu einer zentralen Strategie zeitgenössischer Fernsehserien.* Darmstadt.

Genette, Gérard (2012): *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe.* Frankfurt.

Landau, Solange (2013): „Das Intro als eigenständige Erzählform. Eine Typologie." In: *Journal of Serial Narration on Television* 1, S. 33–38.

Lehmann, Judith (2015): „An den Rändern der Serie und des Quality TV." In: Jonas Nesselhauf und Markus Schleich (Hrsg.): *Das andere Fernsehen?! Eine Bestandsaufnahme des Quality TV*. Bielefeld, S. 37–59.

Nesselhauf, Jonas und Markus Schleich (2013): „Bausteine des Seriellen. TV-Serien und der ‚Serial Frame'." In: *Journal of Serial Narration on Television* 1, S. 25–31.

§ 17 Formen der seriellen Rezeption

Die intendierte Rezeption eines seriellen Werkes ist – wenig überraschend – ebenfalls seriell. Der Regelfall im linearen Fernsehen ist die wöchentliche Ausstrahlung im stets gleichen Slot des Programmschemas (*schedule*) – so läuft beispielsweise die Zeichentrickserie *The Simpsons* (seit 1989) in den USA seit der sechsten Staffel jeweils sonntags auf Fox, und der *Tatort* (seit 1970), das deutsche Krimiflaggschiff, kommt regelmäßig wie verlässlich am Sonntagabend.

Doch längst ist das lineare Fernsehen (→ § 17.1) nicht mehr die uneingeschränkte Heimat der TV-Serie, und so sollen auch andere Formen der Rezeption (→ § 17.2) wie auch des transmedialen Erzählens (→ § 17.3) beleuchtet werden.

§ 17.1 Lineares Fernsehen

Die ‚traditionelle' Art und Weise, Fernsehserien zu rezipieren, folgt einem ***wöchentlichen Rhythmus*** im linearen Fernsehen, in dem sich die Abfolge des Gezeigten an horizontalen und vertikalen Strukturkonzepten des Programms und seiner Gattungen (→ § 8.3) orientiert (vgl. Hickethier 1995: 77): Die vertikale Zeitleiste organisiert eine gleichbleibende Abfolge von Programminhalten über die Woche hinweg, die horizontale Zeitleiste ordnet verschiedene Programme nach Gattungsschwerpunkten im Laufe des Tages. Dieses Konzept geht auf den langjährigen NBC-Vorsitzenden Silvester Weaver zurück (→ § 2.3), dessen Anliegen es war, Fernsehen in den Alltag der Amerikaner zu integrieren: Der Tag beginnt mit Formaten wie Morgenmagazinen („Frühstücksfernsehen"), hangelt sich über günstig produzierte *soap operas* zu den Talk-Shows und dem Reality TV des Nachmittags, bis abends zur Hauptsendezeit (*prime time*) Filme und teure Serienproduktionen zu sehen sind. Eine dementsprechend entscheidende Rolle für das lineare Fernsehen spielt der *flow* (→ § 6.1b).

(a) Rhythmus und Ritual

Für Fernsehserien gibt es innerhalb dieses Modells allgemein zwei (bzw. seit neuestem drei) Austrahlungsmodi: ***Täglich***, ***wöchentlich*** oder als ***Event*** (vgl. Hahn 2014: 286). Täglich ausgestrahlte Serien sind zumeist *daily soaps* und *scripted reality*-Formate, während der wöchentliche Rhythmus für Sitcoms,

Flexi-Dramen oder progressive Serien typisch ist. In beiden Fällen entsteht eine bestimmte Form des ***Rituals***, etwa wenn die Vorabendserie pünktlich um 18 Uhr beginnt oder Sonntagabends der *Tatort* läuft.

Fallbeispiel: *In Treatment*

Eine spezielle wie interessante Ausnahme ist die HBO-Serie **In Treatment** (2008–2010), in deren Mittelpunkt die tägliche Arbeit des Psychotherapeuten Paul Weston steht und die sich fast ausschließlich kammerspielartig innerhalb seines Sprechzimmers abspielt. Spannend ist nun, dass der Sender auch den Ausstrahlungsrhythmus angepasst hat:

> Während der ersten Staffel konnte man auf HBO die Sitzungen sogar jeweils zu den Zeiten sehen, zu denen sie in der diegetischen Welt stattfanden, ob nun montags um neun oder mittwochs um sechzehn Uhr […]. Hier zeigt die Verknüpfung mit der Therapie, wie stark serielles Erzählen in den Alltag des Rezipienten eingreift, in dem es diesen an die eigens geschaffene Rezeptionszeit bindet. (Scheurer 2014: 202)

Gerade der letzte Punkt lässt sich aber auch generalisieren: Serien des linearen Fernsehens ‚diktieren' dem Serienzuschauer, wann er einzuschalten hat. Das folgt nicht zuletzt auch wirtschaftlichen Überlegungen: Gerade im stark kommerzialisierten US-Fernsehmarkt sind feste Sendezeiten unabdingbar, um Werbekunden vorrechnen zu können, wie viele Zuschauer in diesem *time slot* erreicht werden. Dafür werden in den meisten Serien Binnencliffs (→ **§ 15.1b**) eingesetzt, sodass in der Werbepause nicht der Sender gewechselt wird; ein Cliffhanger (→ **§ 15.1**) und ein „Next Week on …" (→ **§ 16.7**) am Ende der Folge etablieren darüber hinaus eine Antizipation auf die Fort-setzung und motivieren dazu, auch in der nächste Woche wie-der einzuschalten (vgl. Weber/Junklewitz 2010: 119ff).

Rezeptionszyklen

Diese Gliederung des Alltags durch Programminhalte bildet wiederum strukturierend wirkende Rezeptionszyklen aus – etwa wenn Serien wie *The Simpsons* oder *Friends* (1994–2004) in nahezu jeder Staffel eine Folge zu Thanksgiving, Weihnachten oder Neujahr, Halloween oder dem Valentinstag beinhalten, und der Rezipient so regelrecht durch das Jahr ‚begleitet' wird (→ **§ 14.3**). Damit erhalten Serien bzw. ihre Rezeption etwas Rituelles: Jede Woche bei einer Serie einzuschalten, deren Diegese im weitesten Sinne ‚stabil' ist, lässt diese zu einem „Teil des individuellen Lebens" (Hahn 2013b: 16) werden.

(b) Pausen und Leerstellen

In jedem Fall jedoch führt der tägliche oder wöchentliche Ausstrahlungsrhythmus des linearen Fernsehens zu (Zwangs-)Pau-

sen in der Rezeption, nicht selten ‚angeheizt' durch einen Cliffhanger (→ § 15.1) und/oder Andeutungen in Form eines „Next Week on …" (→ § 16.7) am Ende der Folge. So entsteht nun quasi eine ***Leerstelle***, die vom Rezipienten in der Zwischenzeit ‚gefüllt' wird: Wie mag die Handlung wohl in der nächsten Episode weitergehen? Andererseits bleibt dem Zuschauer aber auch Zeit, das bisher Gesehene (und in der Serie Geschehene) zu reflektieren; in der Serienforschung wird dabei unter anderem auf die Studie „Das Behalten erledigter und unerledigter Handlungen" der Psychologin Bljuma Wulfowna Zeigarnik von 1927 verwiesen, in der sie aufzeigt, dass unterbrochene Tätigkeiten leichter zu prozessieren und zu merken sind:

> Die unerledigten Handlungen werden besser, und zwar durchschnittlich nahezu doppelt so gut behalten wie die erledigten. […] Der Unterschied zwischen erledigten und unterbrochenen Handlungen beim Behalten ist für Endhandlungen sehr viel ausgeprägter als für fortlaufende Handlungen. (Zeigarnik 1927: 84f.)

Dieser Ansatz lässt sich leicht für die Rezeption von Fernsehserien nutzbar machen, denn gerade Momente des (Er-)Wartens bergen Zeit, in welcher der Zuschauer darüber nachdenken – und das Präfix ‚nach' ist hier besonders wichtig – kann, was er da eigentlich gesehen hat (vgl. Nesselhauf/Schleich 2016a: 84).

„Water Cooler-Effekt"

In diesem Zusammenhang wird oftmals auf „die Steigerung des Genusses durch Unterbrechungen der Rezeption" (Hahn 2013b: 16) verwiesen, der sich unter anderem in Spekulationen über den weiteren Fortgang der Serie niederschlägt. Gerade Formate mit progressivem Charakter (→ § 12.2) laden zur kollektiven Diskussion ein, und so hat sich beispielsweise in den USA im Kontext der Serie *Twin Peaks* (1990–1991) der sogenannte ***„Water Cooler-Effekt"*** (Short 2011: 34) entwickelt: Wer die letzte Folge verpasst hatte, war beim kollektiven Austausch am Wasserspender auf dem Büroflur am Morgen nach der Ausstrahlung zumeist außen vor.

To be Continued …

Extremer sind diese Effekte sicherlich noch zwischen einzelnen Staffeln, etwa bei der Frage, wer am Ende der dritten Staffel der Serie *Dallas* (1978–1991) auf J.R. geschossen hat (→ § 2.4), und bei landesweiten Spekulationen, wie es im Herbst weitergehen könnte (vgl. Proulx/Shepatin 2012: 114). Jedoch ist dieses Phänomen weder auf die Gegenwart noch die Fernsehserie beschränkt, daher findet sich das kollektive (Er-)Warten der Fortsetzung natürlich auch bereits im 19. Jahrhundert. So ließ beispielsweise Charles Dickens eine Protagonistin im letzten Drittel seines Fortsetzungsromans *The Old Curiosity Shop* (1840–1841) sterben. Aufgrund der weiten Entfernung

zwi-schen den USA und England, wo die Beiträge zuerst in seiner eigenen Zeitschrift, *Master Humphrey's Clock*, publiziert wurden, kam es zu einer Latenz bei der Rezeption. Verschiedene Quellen berichten, dass Passanten am New Yorker Hafen bei der Ankunft von englischen Schiffen die Passagiere gefragt haben, ob Little Nelly wirklich gestorben sei oder in der nächsten Folge doch noch lebe (vgl. Brennan 2008: xxii).

(c) Risiken und Grenzen

Doch mit dieser zeitlichen Expansion der Narration gehen auch gewisse Risiken einher. Wer bei einem progressiven Format (→ § 12.2) im linearen Fernsehen eine oder mehrere Folgen verpasst, verliert den Zugang und muss möglicherweise sogar warten, bis sie auf DVD erscheint oder bei Video on Demand-Anbietern verfügbar ist (vgl. Nelson 2013: 24). Zudem ist es für Rezipienten eher schwierig, nachträglich in eine Serie einzusteigen, denn das lineare Fernsehen bietet zwar im Einzelfall Wiederholungen an, wartet aber eben nicht auf den einzelnen Zuschauer (vgl. Blanchet 2010: 40).

Fallbeispiel: *Breaking Bad*

Dies lässt sich am Beispiel der **Breaking Bad**-Episode „Dead Freight" (S5.05) aufzeigen: Der Dreh- und Angelpunkt der Folge ist ein Eisenbahnraub, an dessen Ende Todd Alquist, der Gehilfe von Walter White und Jesse Pinkman, ein Kind erschießt (was Jesse in der letzten Einstellung der Folge panisch registriert). Dieser Vorfall ist für die folgenden Episoden sowohl Auslöser von Schuldgefühlen und einer Identitätskrise bei Jesse, dessen oberste Prämisse es war, niemanden zu verletzen, als auch einer unreflektierten Hybris bei Walter, dessen apathische und abgeklärte Rechtfertigung des Mordes seinen zunehmenden Realitätsverlust signalisiert. Die in der folgenden Woche ausgestrahlte Episode „Buyout" (S.5.06) beginnt ohne *recap* (→ § 16.6) und mit einer Montagesequenz, in der die Eisenbahnräuber das Verbrechen zu vertuschen suchen, ohne dass die vorangegangenen Ereignisse explizit gezeigt werden. Zwar wird die Tat in späteren Dialogen aufgegriffen, allerdings nicht in der Tragweite, die die folgenden Entwicklungen von Jesse und Walter plausibel machen. Wer diese Folge im linearen Fernsehen verpasst hat und dessen einziger Rezeptionskanal das Fernsehen ist, mag vieles von dem, was passiert, befremdlich und teils unlogisch finden. Dies unterstreicht die bereits zuvor proklamierte Bedeutung und den Eigenwert einer einzelnen Folge in progressiven Serien, die zu verpassen nicht nur wegen ihres Verbundes mit dem Gesamtnarrativ bedauerlich ist:

> Die oben beschriebene Handlung in Episode S5.05 bildet, neben ihrer Bedeutung für die gesamte Erzählung, mit dem erfolgreichen Zugüberfall eine abgeschlossene Geschichte aus. Mit ihrem abrupten Wechsel vom höchsten Triumph zu einem weiteren Tiefpunkt im Leben der Protagonisten und dem so entstanden Schock führt die Episode ein eigenständiges ‚Leben', das, so ließe sich argumentieren, eines entsprechenden Wirkungsraums bedarf. (Hahn 2013b: 16)

Gefahr des Vergessens

Aber selbst der Zuschauer, der keine einzige Folge verpasst hat, mag aufgrund des im linearen Fernsehen vorgegebenen zeitlichen Rahmens den Überblick verlieren, sodass ein „Previously on …"-Segment für viele progressive Formate essentiell ist:

> Few storytelling forms can match serial television for narrative breadth and vastness. A single narrative universe can continue onward for years, or even decades in the case of daytime serials, with cumulative plotlines and character backstories accruing far beyond what any dedicated fan could reasonably remember. (Mittel 2015: 292)

Es wäre fast zynisch, zu behaupten, progressive Serien wie *The Wire* (2002–2008), *Breaking Bad* (2008–2013) oder *Game of Thrones* (seit 2011), in denen mit einem gewaltigen Cast Handlung und serielles Gedächtnis (→ § 11.3) fast schon ausufernd über viele Staffeln vorangetrieben werden, überforderten das lineare Fernsehen, doch besteht sicherlich die Gefahr, dass *serials* (→ § 12.2) innerhalb ihres wöchentlichen Ausstrahlungszyklus die Erinnerungsleistung des Rezipienten ausreizen. Dies hat sich sicherlich auch längst zu einem Spiel mit den Zuschauer entwickelt, dessen ‚Treue' und ‚Gedächtnis' so belohnt werden, kann aber natürlich ebenso dazu führen, dass letztlich die Einschaltquoten sinken und eine Serie eingestellt wird (vgl. z.B. Bohne/Eschke 2010: 152). Es sind genau diese Faktoren, die das nicht-lineare Fernsehen in den letzten Jahren so populär gemacht haben, sodass *binge watching* ein feststehender Begriff geworden ist – und das nicht nur in der Jugendsprache.

(d) Versenden und verbrennen

Um im linearen Fernsehen rezipiert werden zu können, muss das Serienformat dort zunächst natürlich ausgestrahlt werden – womit ein Sender allerdings auch eine langfristige ‚Verpflichtung' eingeht. Denn: Ist der Pilot (→ § 14.1) erfolgreich, wird die Staffel produziert und auch ausgestrahlt, selbst wenn die Einschaltquoten dann im Verlauf der ersten Folgen bereits deutlich sinken. Sollte diese Fall jedoch eintreten, wird die

Serie nicht selten vom ausstrahlenden Sender regelrecht **‚*verbrannt*' (burning off)**, was zugleich das schmerzhafte Ende des Formats bedeutet.

Fallbeispiel: *Charlie's Angels*

So erging es beispielsweise auch dem lange angekündigten Reboot (**→ § 13.4**) von **Charlie's Angels** (1976–1981, 2011): Ab September 2011 donnerstags auf ABC angelaufen, entschied sich der Sender bereits nach der vierten Episode, die Staffel nach acht Episoden (statt der vorgesehenen und auch bestellten 13 Folgen) zu beenden, verzichtete schließlich aber sogar ganz auf die Ausstrahlung der achten Episode. Grund für diese Entscheidung waren die zumeist eher negativen Kritiken und schwachen Einschaltquoten – allerdings konkurrierte die Serie zeitgleich mit der Sitcom *The Big Bang Theory* (seit 2007) auf CBS, den Serien *Community* (2009–2015) auf NBC und *Vampire Diaries* (seit 2009) auf CW sowie der Castingshow *The X Factor* (2011–2013) auf Fox.

„Versenden"

Solche Probleme ergeben sich allerdings auch ebenso für Sender, die lediglich eine Serie ins Programm übernehmen und von Beginn an mit einem stärkeren Quotenerfolg rechnen. So wechselte die Krimiserie *Castle* (2009–2016) bei ihrer Ausstrahlung in Deutschland gleich mehrfach zwischen den Schwestersendern Kabel1 und Sat.1 und wurde auch immer wieder innerhalb des Wochenprogramms verlegt. Ähnlich erging es beispielsweise auch der Serie *Homeland* (seit 2011), während die erste Staffel von *House of Cards* (seit 2013) von Sat.1 vorschnell zum Ende gebracht und schließlich regelrecht ***‚versendet'*** wurde: Nachdem die im November 2013 begonnene Ausstrahlung am Sonntagabend offenbar nicht den gewünschten Erfolg brachte, liefen die letzten sechs Folgen am 29. Dezember am Stück – und die Staffel endete erst nach vier Uhr am nächsten Morgen!

Fallbeispiel: *Im Angesicht des Verbrechens*

Und auch die ARD sah sich heftiger Kritik ausgesetzt, als sie die wöchentliche Ausstrahlung der zehnteiligen Krimiserie **Im Angesicht des Verbrechens** verfrüht einstellte – und das, obwohl das öffentlich-rechtliche Fernsehen (**→ § 4.1a**) ja eigentlich nicht auf die werberelevante Einschaltquote angewiesen ist. So wurde die von der Kritik hoch gelobte und mit Preisen ausgezeichnete Produktion des deutschen Regisseurs Dominik Graf schließlich vorzeitig beendet und ebenfalls im Nachtprogramm versendet: Die letzten drei Episoden liefen als Block, sodass der Zuschauer mit dem Finale bis nach Mitternacht warten musste.

Serielle Eingriffe

Aber selbst wenn die Quote stimmt, kommt es immer wieder zu seriellen Eingriffen in die Ausstrahlung einer Serie, was – aufgrund der Konstruktion und Organisation des seriellen

Produkts – durchaus problematisch sein kann und unter Umständen die ursprünglich intendierte Struktur zerstört. So wurden etwa die zwölf Episoden der Miniserie *Centennial* (1978–1979) unter dem deutschen Titel *Colorado Saga* geteilt, sodass die ARD schließlich 24 Folgen mit einer Spieldauer von jeweils 45 Minuten ausstrahlte. Ein noch drastischeres Schicksal erlitt beispielsweise die britische Serie *Luther* (2010–2013), deren Episodenlänge von jeweils etwa 60 Minuten scheinbar eher schlecht in das Programmschema passte: Das ZDF ‚klebte' jeweils zwei Folgen regelrecht zusammen – auf Kosten des seriellen Rahmens (→ **§ 16**) am Ende der ersten bzw. zu Beginn der zweiten Episode (→ **§ 16.2c**). Ähnlich erging es später auch den Serien *Broadchurch* (seit 2013) und *The Fall* (seit 2013), die teilweise sogar umgeschnitten und gekürzt im ZDF ausgestrahlt wurden.

§ 17.2 Nicht-lineares Fernsehen

Zwar hat die Fernsehserie Herkunft und Erfolg dem linearen Fernsehen der Nachkriegsjahre zu verdanken, doch zeigten sich bereits am Beispiel progressiver Serien deutliche Limitierungen. So ist der Rezipient durchaus eingeschränkt, schließlich ist es ihm nicht möglich, das Programm zu beeinflussen, und er muss Unterbrechungen zwischen zwei Folgen oder Staffeln der gleichen Serie akzeptieren. Es wundert daher nicht, dass der wahrscheinlich wichtigste Aspekt für Befürworter des nicht-linearen Fernsehens die ***flexible Rezeption*** ist. Die dadurch gegebene ständige Verfügbarkeit ermöglicht es dem Zuschauer, sein eigenes Programm zusammenzustellen und quasi beliebig viele erschienene Episoden am Stück zu rezipieren – um den Aspekt der ‚Sucht' erneut aufzugreifen (→ **§ 1.2**): den Konsum selbst zu dosieren –, prägt andererseits aber auch zweifelsohne neue Sehgewohnheiten aus. Dieser Ansatz wird prominent assoziiert mit Video on Demand-Anbietern (VoD) wie Netflix, Hulu oder Amazon, in Deutschland darüber hinaus etwa Watchever oder Maxdome.

(a) DVD-Boxen

Eine nicht durch das TV-Programm diktierte Rezeption wird dem Serienzuschauer bereits mit dem Aufkommen der ***VHS-Kassette (Video Home System)*** in den späten 1970er Jahren möglich, findet seinen Höhepunkt aber in der Etablierung der ***DVD (Digital Versatile Disc)*** in den ersten Jahren des 21. Jahrhunderts (vgl. Mittell 2010: 417, 424). Die DVD schafft es, den

flow des Fernsehens in eine verlags-/vertriebsartige Struktur zu übersetzen, in welcher Fernsehserien wie Bücher, Musik oder Filme gekauft, gesammelt und mehrfach rezipiert werden können (vgl. Hahn 2013b: 11f.). Gerade komplexe Serien wie *Lost* (2004–2010) oder *Breaking Bad* profitieren davon, wenn sie nicht über Jahre hinweg im *flow* des linearen Fernsehens rezipiert werden müssen, sondern innerhalb kürzerer Zeit auf DVD gesehen werden können (vgl. Bohne/Eschke 2010: 152).

Fallbeispiel: *24*

Diese exzessive Rezeption wiederum ermöglicht ein anderes Erlebnis – etwa wenn sich der Marathonkonsum einer Serie wie **24** (2001–2010) sogar noch der serienimmanenten narrativen Struktur annähert: Das Format ist an ein Echtzeit-Erzählen angelehnt, sodass jede Staffel aus 24 Episoden mit einer Laufzeit von jeweils 60 Minuten (allerdings inklusive Werbung) genau einen Tag ergibt. So entspricht die gebündelte Rezeption einer DVD-Box oder über einen Streamingdienst interessanterweise stärker dem Serienkonzept als die ursprüngliche und ‚gestückelte' Ausstrahlung im linearen Fernsehen dienstags bzw. später montags auf Fox (vgl. Mittell 2010: 424f.).

„rewatchability"

Tatsächlich sind gerade Serien der vergangenen Jahre und des „Quality Television" (→ **§ 9**) darauf ausgelegt, in geschlossener Form als DVD-Box erworben zu werden – Ausprägungen einer „Kinoästhetik" (→ **§ 10.1**) wie komplexe Figurendarstellungen, eine experimentelle Narration und vor allem ikonische Szenen sorgen für eine „kanonisierungsfähige Zweitdistribution" (Jahn-Sudmann/Kelleter 2012: 211), die als **„rewatchability"** inzwischen zum festen Bestandteil der Programmpolitik von Premiumsendern wie HBO oder Showtime gehört und gleichzeitig den internationalen Verkauf der Serie befördert.

(b) Video on Demand

Netflix

Und auch die Online-Plattform ***Netflix***, die heute wohl wie kein anderer Anbieter prototypisch für das nicht-lineare Fernsehen steht, begann ursprünglich mit dem Geschäftsmodell einer Online-Videothek und verschickte ab 1997 postalisch DVDs. Inzwischen – und befördert durch den Ausbau von Breitband-Internetzugängen und Entwicklungen bei digitalen Endgeräten – überwindet das Streamen wiederum Limitierungen der DVD-Boxen; so sind die einzelnen Episoden nur einen Mausklick entfernt, und ein Wechsel von Disk oder Box beim Übergang zur nächsten Episode fällt ebenso weg wie die Latenz zwischen Erstausstrahlung und Verkauf der DVD, denn häufig sind Serien kooperierender Sender bereits nach der Ausstrahlung online verfügbar.

binge watching

In den vergangenen Jahren haben sich Video on Demand-Anbieter wie Netflix oder Amazon aber auch mit Eigenproduktionen hervorgetan, und gerade Netflix hat im Zuge dessen ein neues Konzept entwickelt: Selbst entwickelte Formate wie *House of Cards* (seit 2013), *Orange Is the New Black* (seit 2013) oder *Arrested Development* (2003–2006, seit 2013 bei Netflix) werden komplett online gestellt, sodass dem Nutzer direkt alle Episoden zur Verfügung stehen. Es liegt nun am Rezipienten, eigenständig einen Rhythmus zu finden – oder die gesamte Staffel am Stück zu schauen. Dieses **binge watching** meint,

> ähnlich einer ‚Fressattacke', das Vollstopfen mit einer bestimmten Serie und wird im deutschen Raum auch als Koma-Glotzen bezeichnet. (Hahn 2013b: 14)

#LetsBinge

Und tatsächlich scheint die unlimitierte Verfügbarkeit ganzer Staffeln bei Streaming-Diensten die Sehgewohnheiten wie auch die Wahrnehmung von ‚Serialität' deutlich zu verändern: So gaben bei einer repräsentativen Umfrage unter Netflix-Nutzern im Jahre 2013 über 60 Prozent der Befragten an, regelmäßig zu *bingen*, was für 73 Prozent bedeutet, zwei bis sechs Episoden am Stück zu schauen (vgl. Netflix 2013).

Allerdings wird das *binge watching* – oder neuraler: die ‚Marathonrezeption' – oft kritisch beäugt: Zwar mag diese Rezeptionsart förderlich sein, um die Zusammenhänge und Kausalitäten narrativ komplexer Formate besser zu verstehen (vgl. Thompson 2007: xix), doch verliert dadurch natürlich die einzelne Episode an Eigenwert und die (ja durchaus intendierten) Leerstellen zwischen den Folgen, die beim Zuschauer ja auch zu einer Reflektion des Gesehenen führen können bzw. sollen (→ **§ 17.1b**), bleiben aus. Wenn die komplex erzählenden Fernsehserien der vergangenen Jahre der vielbeschworene ‚Roman des 21. Jahrhunderts' (→ **§ 9**) sein sollen, so findet diese Form der Rezeption doch wieder ihre Begründung – denn wer käme auf die Idee, nur ein Kapitel von Herman Melvilles *Moby-Dick* (1851) pro Woche zu lesen (vgl. Graves 2015: 228)?

(c) Neue Komplexität

Fallbeispiel: *Arrested Development*

Gerade am Beispiel der Serie **Arrested Delevopment** lässt sich dann auch ableiten, welchen Effekt diese Distributionsform für die Narration hat. Die Serie war bereits zwischen 2003 und 2006 während der Ausstrahlung der ersten drei Staffeln auf Fox narrativ komplex: Das Zopfmuster (→ **§ 1.6**; Abb. 4) der Handlungsstränge sorgte immer wieder für unerwartete Überschneidungen, und viele Pointen erschlossen sich nur den Zuschauern, die sich an marginale Ereignisse vorheriger Folgen oder

Staffeln erinnern konnten (vgl. Mittell 2015: 42). Dabei löste die Serie sich aber nicht von einer grundsätzlich chronologischen Ordnung – bis zur vierten (und jetzt von Netflix produzierten) Staffel, die nun dieselben Ereignisse aus der Perspektive verschiedener Figuren mehrmals erzählt. Diese multiperspektivische (und in der Filmwissenschaft ofmals mit Verweis auf den japanischen Filmklassiker aus dem Jahre 1950 „Rashomon-Effekt" benannte) Form der Narration ist keineswegs neu. Denn auch schon Sitcoms wie ***All in the Family*** (1971–1979) und *Different Strokes* (1978–1986) nutzen diese narrative Technik (vgl. Mittell 2015: 49), allerdings nur für jeweils eine einzelne Folge mit einer limitierten Anzahl involvierter Figuren. In der vierten Staffel von *Arrested Development* wird dieses Erzählverfahren für 15 Episoden und neun verschiedene Figuren angewendet, was der Serie eine narrative Komplexität verleiht, die weit über ‚konventionelle' Sitcoms hinausgeht, die lediglich innerhalb eines „knowledge frames" der Zuschauer operieren (Curtis 1982: 7). Gleichzeitig übertrifft diese Staffel von *Arrested Development* auch die ersten drei Staffeln, die wiederum ebenfalls bereits die Gattungskonventionen der Sitcom unterlaufen haben und gerade wegen der für das Genre unkonventionellen Komplexität deutliche Schwierigkeiten hatten, ein vom Sender angestrebtes Publikum an sich zu binden – und dementsprechend von Fox abgesetzt wurden (vgl. Barton 2015: 212). Nun, da die Serie von Netflix aufgegriffen und neu belebt wurde, ist eine solche komplexe und vielschichtige Narration aber möglich, schließlich unterliegt der Rezipient nicht mehr den Beschränkungen des linearen Fernsehens – und VoD-Anbieter ermöglichen *binge watching* nicht nur, sie bedingen auch Inhalte, die diese Rezeptionsart regelrecht benötigt:

> Where other successful shows may have encouraged binge viewing by means of complex narratives interrupted by cliffhangers, season four of *Arrested Development* positively necessitates binge watching to be comprehended. (Gill 2015: 210)

Doch darf gleichzeitig nicht vergessen werden, dass die meisten Serienformate der VoD-Anbieter wie Netflix oder Amazon dennoch den Mechanismen des linearen Fernsehens folgen, indem sie weiterhin Elemente der seriellen Fortsetzung (→ **§ 15**) wie auch einen seriellen Rahmen (→ **§ 16**) aufweisen. So operiert beispielsweise *House of Cards* mit einem *cold open* (→ **§ 10.4c**), obwohl die Serie nicht dem *flow* des linearen Fernsehens unterliegt. Zwar verzichtet die Serie bei Netflix auf den ersten Blick auf das „Previously on …"-Segment (→ **§ 16.6**), allerdings gilt das nicht für ihre internationale Vermarktung: Wer das Format

'herkömmlich' im TV sieht – in Deutschland etwa auf Sat.1 (Erstausstrahlung) oder bei ProSieben Maxx (in der Originalfassung mit Untertiteln) – findet dort sowohl *recaps* wie auch den Ausblick auf die nächste Episode (→ **§ 16.7**). Dabei handelt es sich um Material, das Netflix zur Verfügung stellt, auf seiner eigenen Plattform allerdings nicht nutzt, da es schlicht redundant wäre.

flow on demand

Das Streamen von Serien hat längst einen ganz eigenen *flow* (→ **§ 6.1b**) ausgeprägt: So startet die nächste Episode zumeist automatisch im ***„Auto Play"-Modus***, und komplizierte Algorithmen suchen für den Rezipienten individuell Formate heraus, die auf dessen Interessen basieren (sollen).

Doch der inzwischen weltweite Erfolg von Netflix hat nicht nur Auswirkungen auf andere Video on Demand-Anbieter und Streamingdienste; so bietet längst auch Amazon Eigenproduktionen wie etwa *Mozart in the Jungle* (seit 2014), *Transparent* (seit 2014) oder *The Man in the High Castle* (seit 2015) an und stellt diese zumeist ebenfalls als gesamte Staffel online. Denn auch das lineare Fernsehen nimmt Impulse der neuen Rezeptionsform auf: Zum einen schaffen die ***Online-Mediatheken*** der Sender Abhilfe für verpasste Folgen (wenn auch zumeist nur für eine begrenzte Zeit). Mit *The Fall* (seit 2013) und der Miniserie (→ **§ 12.4**) *Schuld nach Ferdinand von Schirach* (2015) ging das ZDF sogar noch einen Schritt weiter und stellte beide Formate im Jahre 2015 als „online first" noch vor der Ausstrahlung im linearen Fernsehen in der Mediathek zur Verfügung.

Eventprogramm

Gleichzeitig reagiert das lineare TV auf die wahrgenommenen Bedürfnisse seiner Zuschauer und setzt bei der Ausstrahlung von *serials* zunehmend auf ***Eventprogrammierung***: Mehrere Folgen einer Serie werden – zumeist am Wochenende – am Stück gesendet. So strahlt RTL2 große Teile von *The Walking Dead* (seit 2010) als 'Event' aus und verbuchte mit diesem Konzept deutliche Erfolge bzw. gute Quoten (vgl. Hahn 2014: 286). Und auch die zweite Staffel von *House of Cards* wurde von ProSieben Maxx explizit als ***„Binge Watching Event"*** angekündigt und (nicht zuletzt allerdings auch aufgrund der schlechten Quoten der Staffel zuvor auf Sat.1) an zwei aufeinanderfolgenden Abenden ausgestrahlt.

§ 17.3 Transmediale Rezeption

Ob eine Fernsehserie im linearen oder nicht-linearen Fernsehen rezipiert wird, ändert wenig an der Tatsache, dass der Zuschauer mit Pausen innerhalb der Narration konfrontiert wird.

Selbst bei Serien, die von Netflix oder Amazon an einem Stück zur Verfügung gestellt werden, wird die nächste Staffel sehnsüchtig erwartet. Dieses Warten hat allerdings nicht von der Hand zu weisende Nachteile: Das Ende einer Folge oder gar das Ende einer Staffel hat dabei – und erneut eine Parallele zum Konsum von Drogen (→ § 1.2) – den Effekt eines ‚kalten Entzugs'. Gerade vor dem Hintergrund eines regelrechten Überflusses innovativer Serienprodukte in den vergangenen Jahren birgt dies durchaus die Gefahr, der Rezipient könnte des Wartens überdrüssig werden, das Interesse verlieren und sich mit Konkurrenzprodukten ablenken – denn in der aktuellen Fernsehlandschaft wird irgendwo immer eine interessante Geschichte erzählt.

(a) Zuschauerbindung an das *franchise*

Im Zuge einer strategischen Bindung der Zuschauer liegt es nahe, dass diese Pausen bis zur nächsten Staffel gefüllt werden müssen, damit der Zuschauer einer Serie – und dem damit verbundenen *franchise* – erhalten bleibt. Dass auch noch in der ‚Warteschleife' erzählt wird, mag auf den ersten Blick verwundern, haben Fernsehserien doch schon innerhalb der *season* (→ § 11.2) meistens beachtliche zeitliche Ressourcen zur Verfügung (vgl. Mittell 2015: 292), doch steht bei den Serienmachern hier tatsächlich eher das wirtschaftliche vor dem narrativen Interesse.

transmedial space

So darf man also marktwirtschaftliche Interessen als Triebfeder transmedialer Diversifikation von Fernsehserien annehmen, allerdings ergeben sich aus einem Verbund mit digitalen Medien auch interessante erzählerische Möglichkeiten. Serien lassen sich nicht nur auf der horizontalen Ebene (der in der Zeit fortschreitenden Handlung) interessant, sondern auch auf einer vertikalen Ebene, dem **transmedial space**, komplex gestalten: Apps, Webseiten, *Minisodes* oder interaktive Web-Games laden den Zuschauer ein, tiefer in das *franchise* der jeweiligen Serie einzutauchen und so zum Beispiel die Zeit zwischen zwei Folgen oder zwei Staffeln zu überbrücken. Andere Serien veröffentlichen aber auch als ‚Appetithappen' zu Beginn einer *season* einzelne *Minisodes* online, so etwa *Grey's Anatomy* (seit 2005) während der sechsten und siebenten Staffel, oder *The Walking Dead* (seit 2010) mit insgesamt 13 kurzen Episoden vor der zweiten, dritten und vierten Staffel.

Gleichzeitig knüpfen diese Erweiterungen an die viel beschworene und hoch gelobte Komplexität des rezenten „Quality TV" (→ § 9.2) an: Es scheint naheliegend, von komplexen Narrativen zu erwarten, mehr als nur einem Medium und dessen

Dispositiv zu entsprechen (vgl. Hahn 2013b: 22). Wenig erstaunlich ist also, wie sehr das Konzept von **transmedia storytelling** in den letzten Jahren sowohl die Fernsehforschung als auch die Narratolgie generell beschäftigt. So ist das transmediale Erzählen

> […] a process where integral elements of a fiction get dispersed systematically across multiple delivery channels for the purpose of creating a unified and coordinated entertainment experience. Ideally, each medium makes it[s] own unique contribution to the unfolding of the story. (Jenkins 2007)

Das fiktionale Universum der Fernsehserie wird somit also facettenreich ergänzt und erweitert (**convergent media culture**), und zwar auch außerhalb der fortlaufenden Serienhandlung und auf anderen medialen Kanälen. Eine solche „expanded narration“ (vgl. Kracke/Ries 2013: 10f.) hat in dieser Form vor allem das Ziel, den Zuschauer durch eine „Forcierung des Angebotswechsels“ (Hickethier 1995: 76) und durch Möglichkeiten einer sozialen, emotionalen und intellektuellen Interaktion (vgl. Askwith 2007: 51) an die Serie zu binden, wenn diese gerade eine ‚Pause' macht.

Fallbeispiel: *Breaking Bad*

Wie so etwas aussehen könnte, lässt sich an der Serie **Breaking Bad** veranschaulichen, die dem Rezipienten über die Dauer ihrer fünf Staffeln eine überdurchschnittlich hohe Zahl von Erweiterungen und Möglichkeiten der Zuschauerbeteiligung zur Verfügung stellte (vgl. Bobineau 2014). So hat der Rezipient die Möglichkeit, vom passiven Zuschauer zum aktiven Teilnehmer zu werden – etwa, wenn er in die Rolle der Protagonisten schlüpft und so als Hank Schrader auf der offiziellen Homepage der Serie ein Verhör leitet oder als Jesse Pinkman in dem Spiel *The Cost of Doing Business* durch die Unterwelt von New Mexico spaziert. Darüber hinaus hat der Sender AMC verschiedene Webseiten eingerichtet, die auch innerhalb der Serie thematisiert werden und damit eine Brücke zwischen Fiktion und Realität darstellen; so informiert <SaveWalterWhite.com> beispielsweise über die Krebserkrankung des Protagonisten, während der durchtriebene Anwalt Saul Goodman (inzwischen: <http://www.amc.com/shows/better-call-saul/saul-goodman-esq/>) seine zweifelhaften Dienstleistungen anbietet. Ein „criminal aptitude test" ermöglicht es dem Serien-Fan wiederum, herausfinden können, welcher Kriminelle der Serie am besten zu ihnen passt (vgl. Bobineau 2013: 34), während eine Runde des (an *Monopoly* angelehnten) Spiels *Methopoly* Spaß für die ganze Familie verspricht. Sollte all dies nicht ausreichen, um den Zuschauer während der Staffelpausen zu unter-

halten, dann gibt es immer noch einige *Minisodes* mit zusätzlichen Hintergrundgeschichten zu den involvierten Figuren.

Damit ist aber auch klar: Diese transmedialen Erweiterungen sind optionale Ergänzungen und für das weitere Verständnis der Serie (Handlung, Figuren etc.) nicht zwingend notwendig. Vielmehr sind dies ‚Spielereien' der Serienmacher, die somit ein paratextuelles (→ § 16.1) Netz um das eigentliche ‚Mutterschiff' spinnen (vgl. Gray 2010; Mittell 2015: 298f.).

(b) Notwendige Erweiterungen

Funktionierten die *Minisodes*, Spiele und Websites als transmediale Erweiterungen mit dem Ziel, in Form von Werbung Aufmerksamkeit für die Serie zu generieren und den Zuschauer auch zwischen den *seasons* an die Serie zu erinnern (**selling tool**), setzen andere Formate dezidiert darauf, ihre Geschichte transmedial fortzusetzen (**telling tool**):

> […] we can distinguish between paratexts that function primarily to hype, promote, and introduce a text, with those that function as ongoing sites of narrative expansion. (Mittell 2015: 294)

Das zentrale Medium dafür stellt das Internet dar: Da Rezipienten zunehmend Informationen und Inhalte aus dem Internet beziehen, muss das Fernsehen auf diese neuen Sehgewohnheiten reagieren, um nicht obsolet zu werden (vgl. Jenkins 2006a: 121ff.). Eine daraus hervorgehende Entwicklung ist, dass sich Fernsehsender nicht mehr als bloße Bereitsteller von Fernsehinhalten sehen, sondern aufgrund der sich verändernden Medienlandschaft zunehmend darum bemüht sind, Fernsehserien aus einem mit passiver Rezeption verbundenen Medium in einen medialen Verbund der interaktiven Auseinandersetzung zu überführen (vgl. Askwith 2007: 19).

Fallbeispiel: *About:Kate*

Ein prominentes und von der Kritik sehr gelobtes Beispiel ist die deutsch-französische Koproduktion **About:Kate** (2013). Hier konnte der Rezipient mit der Protagonistin, Kate Harff, in sozialen Netzwerken interagieren; so reagierte beispielsweise eine App für die Serie auf Audiosignale während der Rezeption und lieferte dann passende zusätzliche Inhalte. Die schon vor Sendestart initiierte Kampagne in sozialen Netzwerken ermöglichte es Nutzern, selbst Impressionen beizusteuern, die nicht nur in die App aufgenommen wurden, sondern auch die Gestaltung der Protagonistin beeinflusst haben (vgl. Becker 2013: 54). Der hier inszenierte transmediale Gedankenstrom weicht die Grenzen der involvierten Medien auf und geht weit über kommerzielle Interessen hinaus.

Fallbeispiel: *Zeit der Helden*

Auch die im gleichen Jahr ausgestrahlte Serie **Zeit der Helden** arbeitet mit transmedialen Erzählmethoden; im Rahmen der ARD-Themenwoche „40 + “ im März 2013 wurden die neun Folgen auf Arte und im SWR gezeigt – davon fünf Episoden von 20:15 Uhr bis 21:00 Uhr und vier Folgen von 22:00 Uhr bis 22:30 Uhr. Ein entscheidendes Merkmal dieser Serie ist, dass sie komplett in fiktionaler Echtzeit gedreht wurde – wenn der Zuschauer um 20:15 Uhr einschaltet, ist es auch in der Serienwelt Viertel nach acht in der Osterwoche. Inhaltlich dreht sich die Serie um den Alltag von zwei Familien: Arndt und Mai erwarten den Besuch ihrer Tochter, die ihre Wartezeit aufs Studium mit einem Job im Altersheim zu überbrücken sucht, während Sohn Ben sich immer mehr von den Eltern abkapselt. Gleichzeitig bereitet das andere Ehepaar, die kinderlosen Karrieremenschen Gregor und Sandra, einen Skiurlaub vor. Gregor fährt allerdings erst einen Tag später, um den neuen Mitarbeiter in seiner Firma einzuarbeiten, nur um zu erfahren, dass es hier nicht um eine Ergänzung für sein Team geht, sondern ihn sein Firmenpartner ersetzt hat. In einer Midlife-Krise gefangen, bricht Gregor einen Streit mit Sandra vom Zaun, bei dem er offenbart, dass er unfruchtbar ist. Sandra, die davon ausgegangen war, dass sie beide sich dafür entschieden hätten, keine Kinder zu bekommen, stellt daraufhin die Beziehung in Frage.

Innovativ (und keineswegs typisch für das öffentlich-rechtliche Fernsehen) ist die transmediale Ergänzung <www.ZeitDerHelden.de>, die den Zuschauer – ähnlich wie bei den *Minisodes* von *Grey's Anatomy* oder *Breaking Bad* – nach jeder Folge mit kleinen Informationen in Form von Kurzfilmen, Audiodateien, Comics oder anderen Mininarrativen versorgt. Diese kleinen Ausschnitte sind aber mehr als nur optionale Ergänzungen zur Serie, sondern können als ein ***vollwertiges Fortschreiben der Geschichte*** betrachtet werden.

Dies zeigt sich beispielsweise an einem Gespräch zwischen den beiden Ehemännern (S1.06): Gregor beneidet Arndt um dessen Familienleben und die Kinder, während dieser anmerkt, dass Gregor schon alles richtig gemacht und ein Leben ohne Stress gewählt habe – denn schließlich kann Arndt nicht wissen, dass Gregor unfruchtbar ist. Nach der Ausstrahlung dieser Folge findet sich als zusätzliche Information für den Rezipienten auf der offiziellen Website, dass Sohn Ben adoptiert ist. Zwar erwähnt die Serie mehrmals, dass Pauline das Kind von Mai aus einer früheren Beziehung ist (Mai also fruchtbar ist), nicht aber, dass Arndt nicht der Vater *beider* Kinder ist!

Transmediale Fortschreibung

Über die transmediale Erweiterung erhält der Rezipient nun eine Information, die weit über den Status einer ‚Spielerei‘

hinausgeht – hier wird direkt auf die eigentliche Handlung Einfluss genommen und die Serie fortgeschrieben. Zwar lässt sie sich prinzipiell auch ohne Internetzugang und rein im linearen Fernsehen rezipieren (was ein Großteil der Zuschauer der ‚dritten' ARD-Programme sicherlich auch getan haben dürfte), doch einige Szenen innerhalb der Serienhandlung lesen sich anders, wenn die bereits erwähnte Adoption bekannt ist. Und so verändert sich auch die Wahrnehmung von Arndt, der bis dahin als grantelnder Familienvater präsentiert wurde, der ohne eigenes Zutun oder Interesse an die Vaterrolle gekommen ist.

Dennoch ist auch hier die Hierarchie zwischen ‚Mutterschiff' und der transmedialen Erweiterung stets klar: Die im linearen Fernsehen ausgestrahlte Serie steht im Vordergrund und der Blick auf die Internetseite ist rein theoretisch nicht notwendig – zumal das Beispiel von *Zeit der Helden* auch die Kurzlebigkeit solcher Angebote zeigt: Zwar ist die Serie als DVD-Box erhältlich, doch sind die transmedialen Erweiterungen nicht mehr auf der offiziellen Internetseite abrufbar. Fehler 404

(c) Potentiale und Limitierungen

Da es sich bei Fernsehserien aber nach wie vor um Brot und Butter der Fernsehanstalten und Networks handelt, sollten transmediale Strategien durchaus kritisch betrachtet werden, denn die ‚Welten', die hier kreiert werden, unterliegen durchaus gewollten Limitierungen. Den ausstrahlenden Sendeanstalten ist daran gelegen, die involvierten Medien mit einer klaren Hierarchie zu versehen – der Hierarchie zwischen dem ***‚Mutterschiff'* (mother ship)** und den ***‚Zusatzinhalten'* (additional content)** in einem anderen Medium.

Drastischer formuliert könnte man sagen: Wenn zusätzliche Inhalte zu elaboriert und eigenständig geraten, besteht die Gefahr, dass der Zuschauer nicht zur Serie zurückkehrt, sondern in der multimedialen Welt verweilt. Schließlich geht es am Ende darum, ein Produkt zu verkaufen, also eher marktwirtschaftlichen Prämissen zu folgen als narrative Innovationen zu generieren. Und so dürfen transmediale Elemente niemals derart notwendig oder integral werden, dass man eine monomediale Serie wie *Breaking Bad* ohne sie nicht mehr versteht.

Und auch deswegen verleihen die zuvor angesprochenen transmedialen Angebote dem fiktionalen Universum der jeweiligen Serie ein bisschen mehr Tiefe, aber für die tatsächliche Handlung sind sie alle prinzipiell nicht notwendig: Sie leisten keinen Beitrag für die Genese des Protagonisten Walter White und bringen auch keine losen Enden der Handlung zusammen. Vielmehr handelt es sich um ‚Bonbons' für die treuen Fans, also

um ein regelrechtes ‚Versüßen' der leidlichen Wartezeit zwischen den Staffeln, und daher primär um *selling tools*, nicht *telling tools*.

second screen

Dennoch wäre es – auch angesichts der zunehmenden Dominanz der Streaming-Dienste und dem Ausbau von Breitbandinternetverbindungen – keinesfalls unmöglich, eine Serie auf zwei unterschiedliche aber gleichwertige Medien zu ‚verteilen'. Erste Versuche mit dem sogenannten **second screen** gibt es im deutschen Fernsehen bereits etwa mit der *Tatort*-App oder bei Sportübertragungen.

Würde man Serien dann tatsächlich transmedial begreifen und nicht mehr nur als eine monomediale Erzählung mit optionalen (und zu vernachlässigenden) digitalen Erweiterungen, dann ließen sich Fernsehserien sowohl anders erzählen als auch wahrnehmen – „das Video der Serie wäre dann gleichwertiger Teil vieler medialer Facetten" (Hahn 2013b: 22). Und so wird auf diesem Gebiet in den kommenden Jahren sicherlich noch mehr passieren.

Aufgaben zu § 17

?

– Zwar wird der *flow* zumeist mit dem linearen Fernsehen assoziiert, aber auch Streamingdiensten ist daran gelegen, dass der Nutzer möglichst viel Zeit auf ihrer Plattform verbringt. Welche Möglichkeiten gibt es für Anbieter wie Amazon oder Netflix, eine Art *flow* zu erzeugen?

?

– Transmediale Serien wie *About:Kate* oder *Zeit der Helden* haben ein Problem: Sie funktionieren eigentlich nur während ihrer Erstausstrahlung, da die Kontaktaufnahme mit ‚Kate' oder transmediale Zusatzangebote wie Webseiten und Apps nicht mehr verfügbar ist. Lassen sich diese Serien dennoch später und monomedial rezipieren oder werden sie zu Fragmenten und Stückwerken?

Weiterführende Literatur

Askwith, Ivan (2007): *Television 2.0 Reconceptualizing TV as an Engagement Medium.* Cambridge, MA.

Gray, Jonathan (2010): *Show Sold Separately: Promos, Spoilers, and Other Media Paratexts.* New York.

Jenkins, Henry (2006): *Convergence Culture. Where Old and New Media Collide.* New York.

Bibliographie

Abercrombie, Nicholas (1996): *Television and Society*. Cambridge.
Adorno, Theodor W. (2002): „On Popular Music." In: Ders.: *Essays on Music*. Berkeley, CA, S. 437–469.
— (2008a): „Prolog zum Fernsehen [1953]." In: Michael Grisko (Hrsg.): *Texte zur Theorie und Geschichte des Fernsehens. Stuttgart*, S. 52–64.
— (2008b): „Fernsehen als Ideologie [1953]." In: Michael Grisko (Hrsg.): *Texte zur Theorie und Geschichte des Fernsehens*. Stuttgart, S. 66–71.
Allen, Robert C. (1985): *Speaking of Soap Operas*. Chapel Hill, NC.
— (1989): „Bursting Bubbles: Soap Opera, Audiences, and the Limits of Genre." In: Ellen Seiter et al. (Hrsg.): *Remote Control: Television, Audiences and Cultural Power*. London, S. 44–55.
Altman, Rick (1999): *Film/Genre*. London.
Alvardo, Manuel et al. (2015) (Hrsg.): *The Sage Handbook of Television Studies*. London.
Ang, Ien (1996): *Watching Dallas. Soap Opera and the Melodramatic Imagination*. New York.
Askwith, Ivan (2007): *Television 2.0. Reconceptualizing TV as an Engagement Medium*. Cambridge, MA.
Ayers, Sheli (2004): „‚Twin Peaks', Weak Language and the Resurrection of Affect." In: Erica Sheen und Annette Davison (Hrsg.): *The Cinema of David Lynch. American Dreams, Nightmare Visions*. New York, S. 93–106.
Bachem, Christian (1995): *Fernsehen in den USA. Neuere Entwicklungen von Fernsehmarkt und Fernsehwerbung*. Opladen.
Backstein, Karen (2001): „Authorship, television." In: Roberta Pearson und Philip Simpson (Hrsg.): *Critical Dictionary of Film and Television Theory*. London, S. 34–35.
Balzer, Bernd (2006): *Einführung in die Literatur des Bürgerlichen Realismus*. Darmstadt.
Balzer, Jens und Lambert Wiesing (2010): *Outcault. Die Erfindung des Comics*. Bochum.
Barnouw, Erik (1990): *Tube of Plenty. The Evolution of American Television*. Oxford.
Barton, Kristin (2015): „Saving Out Bluths. Why the Smartest Comedy on Television Struggled to Find an Audience." In: Dies. (Hrsg.): *A State of ‚Arrested Development'. Critical Essays on the Innovative Television Comedy*. Jefferson, NC, S. 211–222.
Becker, Gunter (2013): „Multitasking als Erzählstil." In: *Zoom. Magazin der Filmemacher* 6, S. 52–55.
Becker, Sabina (2003): *Bürgerlicher Realismus*. Tübingen.
Berger, Viktor J.F. (2008): *Der deutsche Fernsehmarkt*. Paderborn.
Bernardi, Daniel (2001): „Flow." In: Roberta Pearson und Philip Simpson (Hrsg.): *Critical Dictionary of Film and Television Theory*. London, S. 180.